Susana Reisz de Rivarola

Teoría Literaria

Una propuesta

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1986

Primera edición: agosto de 1986

Cubierta: Carlos González R.

Teoría literaria; una propuesta

Copyright © 1986 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel. Apartado 1761. Lima, Perú. Tlf. 622540, Anexo 220

Derechos Reservados

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

ISBN 84-89292-67-1

Impreso en el Perú – Printed in Peru

J.L., tibi namque tu solebas
meas esse aliquid putare nugas.

CONTENIDO

Prefacio 11

CAPITULO I. LA OPINION COMUN SOBRE LA LITERATURA

¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura? 13
Las tribulaciones del lector 15
Las tribulaciones de la crítica 20
Las dos definiciones más exitosas 21
Fusiones y confusiones 22
Las falsas premisas 27
La ilusión de unidad 31

CAPITULO II. EL SISTEMA LITERARIO: TEXTOS, COMUNICACION, CONTEXTOS

Hacia una definición estructural-funcional 35
Los lenguajes artísticos como sistemas modelizadores secundarios 38

La función de la comunicación artística 38
Procesos cognoscitivos y emotivos ligados a la comunicación artística 40
El funcionamiento de la literatura en el sistema general de la cultura: textos y metatextos literarios 43
El texto literario. Rasgos distintivos 44
La recepción del texto literario. Competencia lingüística y competencia literaria 45

CAPITULO III. LITERATURA Y POESIA

Algunas hipótesis delimitadoras 51
El modelo de Jakobson: la "función poética" de la lengua y el discurso de la poesía 55
La noción de "equivalencia" 59
Equivalencias horizontales como condición necesaria pero no suficiente de poeticidad 60
La "disposición poética" del texto en relación con un metatexto y con las condiciones pragmáticas de su utilización 63
La función del verso en textos poéticos y textos pragmáticos 64
La identidad del discurso literario. El caso de la lírica 67
Discurso lírico y "disposición poética" 69

CAPITULO IV. EL ACTO DE LEER (PROBLEMAS DE APRECIACION LITERARIA)

Placer de leer, placer de evaluar 75
Necesidades e intereses literarios 75
El acto de evaluar: entre sometimiento y libertad 79
Literatura "elevada" y "vulgar" 81
La retórica amorosa en la "cumbre" y la "sima" 82
Un soneto de encumbrada genealogía 85
El muy ilustre placer de la pesquisa 87
El poema polifónico 91
¿A quiénes les gusta? 91
La "otra" poesía: ¿mala poesía? ¿poesía *popular*? ¿poesía *trivial*? 92
Comparaciones "odiosas" 97
Sentimiento y sentimentalismo. Apoteosis del clisé 98
Tipos y roles de receptor, tipos de valoración 101
Formas de evaluación, formas de dominación 102

CAPITULO V. EN LAS FRONTERAS DE LO LITERARIO

La literatura trivial. Problemas terminológicos 105
Hacia una definición: la perspectiva funcional 106
La perspectiva histórica 107
Perspectivas 'sustancialistas': la descripción enjuiciadora 108
A la búsqueda del gran público 110
Ideología "chichera" y poesía trivial 112
Modelos para desarmar 114

CAPITULO VI. LOS GENEROS LITERARIOS

¿Vale la pena clasificar? 119
Los géneros en el modelo jakobsoniano de las funciones 120
Platón y Aristóteles 121
La recepción de la teoría platónico-aristotélica. Modernos malentendidos 124
El ditirambo, responsable de la confusión 125
Las razones del silencio 126
Hacia una nueva teoría de los géneros. Reubicación de la lírica 129

CAPITULO VII. LITERATURA Y FICCION

La relación *literario-ficcional* 135
El discurso ficcional como "simulación" 135
"Pseudorreferencias" y referencias "reales" 137
El drama como caso especial de ficción 138
El texto ficcional como producto de "modificaciones internacionales" 139
Ficticidad y ficcionalidad 140
La modificación de los objetos y hechos de referencia del texto 142
El problema de las modalidades 142
La noción de "realidad" 144
La teoría ficcional aristotélica 146
Discurso poético y discurso histórico 146
El ámbito de referencia del discurso poético: "Las cosas posibles" 148
Lo verosímil. Verosimilitud absoluta y verosimilitud genérica 150
La poética de la ficción trágica 153
Lo posible según lo verosímil y lo posible según lo necesario 156
Modalidades atribuibles a los componentes del mundo ficcional 160
Tipos de modificación de las modalidades 162

Criterios para una tipología de textos literarios ficcionales 163
Condiciones de aplicabilidad de los criterios clasificatorios 165
Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales 166
Condicionamientos histórico-sociales 167
La "leyenda" cristiana 170
El cuento de hadas 171
La poética ficcional feérica 171
Lo posible y lo imposible en las ficciones fantásticas 175
Tipos de modificaciones admitidos por la poética ficcional fantástica 176
El tipo Pv ⇒ Prv + I ⇒ Prv: "La noche boca arriba" de J. Cortázar 177
El tipo P ⇒ F + I ⇒ F: "La metamorfosis" de F. Kafka 180
Las condiciones de ficcionalización y el status de los referentes en los textos literarios ficcionales 185
Los límites de la ficción literaria 185
Naturaleza de las referencias y los referentes en las ficciones literarias 186

CAPITULO VIII. POESIA Y FICCION

¿Quién habla en el poema? 193
Poesía y representación 194
Representativo, referencial, ficcional 195
El desliz temporal: ficcionalización de un discurso sobre la literatura 197
Aspectos pragmáticos del discurso ficcional. Simultaneidad de situaciones enunciativas 199
El poema ficcional 201
Los actos de habla del poeta 203
El poema indiferente 204
El desliz temporal en un poema 205
Más allá de la ficción y de la verdad: el poema "hermético" 208
Los mecanismos de la coherencia en el discurso natural 210
La invención de la coherencia en el discurso literario 213
La búsqueda del sin-sentido o la anti-coherencia trílcica 214
El caos interpretativo 217
Cuando habla la escritura 220

Referencias bibliográficas 223

PREFACIO

Con este libro, cuyos destinatarios son, en primer lugar, los estudiantes de Literatura y, después de ellos, todos los lectores –académicos o no– interesados en problemas de estética de la creación verbal, me propongo llenar algunos vacíos y corregir algunos errores comunes a casi todos los tratados de Teoría Literaria que gozan de prestigio en medios universitarios.

El primer capítulo está dedicado, precisamente, a pasar revista a las definiciones de literatura más repetidas y apreciadas, para demostrar sus insuficiencias y sus no infrecuentes contradicciones internas.

A la tarea de demolición le sigue, a partir del segundo capítulo, la tarea, por cierto más compleja y fatigosa, de construir un modelo congruente: en los siete estudios restantes se van eslabonando en un orden necesario los temas mayores –y por qué no decirlo, los más difíciles– de la teoría literaria. La delimitación de categorías como *literatura, poesía, lírica y ficción*, así como las reflexiones sobre los géneros, sobre el valor y el gusto, sobre las condiciones y consecuencias sociales de la evaluación literaria y sobre las prácticas discursivas colindantes con el sistema de la literatura culta, han sido realizadas teniendo siempre presente la conveniencia de explicitar los conceptos empleados, de revisar la coherencia de las propias propuestas y, en todos los casos posibles, de verificar o de ilustrar lo dicho mediante ejemplos.

En más de un ocasión he formulado hipótesis que se apartan de las generalmente admitidas o que, como en el estudio sobre las relaciones entre *poesía y ficción*, se encuentran en orgullosa soledad. No se me oculta que las posturas iconoclastas y, en general,

las novedades pueden desorientar un poco al que se inicia en una disciplina y se esfuerza por apropiarse de sus nociones básicas. No obstante, pienso que este tipo de dificultad no es de las que paralizan sino de las que incitan a desarrollar la propia capacidad de sistematizar ideas y de cuestionarlas.

No creo haber pecado de inmodestia al hacer estas declaraciones preliminares, ya que no he querido referirme con ellas a los resultados de mi labor (que, naturalmente, no estoy en condiciones de juzgar con imparcialidad) sino a las intenciones que la animaron. El lector decidirá si el peso de éstas y aquéllos es proporcional.

Pontificia Universidad Católica del Perú, agosto de 1985

I

LA OPINION COMUN SOBRE LA LITERATURA

¿DE QUE HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE LITERATURA?

> Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora.
> (Aristóteles, *Poética*, Cap. 2)

Las palabras de Aristóteles, el fundador de una ciencia de la literatura vigente hasta hoy dentro de la cultura occidental de raíces grecolatinas, expresan una incomodidad que sigue siendo actual a pesar de los siglos transcurridos. El autor del primer gran tratado que se conoce con el nombre de *Poética* denuncia la ausencia en la lengua griega de un término capaz de designar una multiplicidad de objetos verbales en prosa y verso a los que él adjudicaba un rasgo común: el representar, teniendo como medio necesario y suficiente el lenguaje, acciones humanas posibles. El comentario sobre el vacío terminológico apuntaba, sin embargo, a un cuestionamiento de mayor envergadura: al del uso indiferenciado de términos disponibles en su época (tales como *poeta* o *poesía*) para referirse a tipos de textos que, en su opinión, nada tenían en común fuera del estar escritos en verso.

Hoy podemos servirnos de un término que, por su mayor extensión que *poesía*, muy bien podría cubrir la laguna señalada por Aristóteles: *literatura* (y sus equivalentes en muchas lenguas modernas) designa desde fines del siglo XVIII las más variadas manifestaciones del arte verbal en verso o prosa. Sin embargo, la incomodidad subsiste. Ya no nos quejamos de la falta de nombres

adecuados sino, más bien, de la dificultad de encontrar claros rasgos distintivos para todo lo que llamamos *literatura* y de decidir, ante la extraordinaria variedad de discursos circulantes en las sociedades dominadas por los medios masivos de comunicación, cuáles se pueden incluir bajo el rótulo en cuestión y cuáles no.

El problema no se resuelve con proponer una definición cualquiera (por ejemplo la del propio Aristóteles) y aplicar el término *literatura* sólo a aquellos objetos que ostenten la propiedad en que se basa la definición. Semejante operación es científicamente lícita pero no nos ayuda en lo más mínimo a entender las condiciones y las consecuencias del hecho de que en ciertos sistemas culturales y en ciertas sociedades exista una entidad identificable a la que los miembros de la comunidad se refieren con la palabra *literatura*. Asimismo, tampoco ayuda a reconocer cuáles son las propiedades y/o funciones que permiten la identificación y designación de dicha entidad en las relaciones intersubjetivas.

Para decirlo brevemente: disponemos de un nombre específico y tenemos la certeza —basada en nuestra experiencia social— de que existe el objeto al que aludimos con él, pero no nos es fácil delimitarlo como una clase ni, por lo tanto, identificar ejemplares particulares como pertenecientes a ella.

Sabemos, sí, que existe un amplio grupo de textos que nuestra cultura ha producido, conservado y transmitido a través de los siglos y que esos textos son estudiados en colegios y universidades en el marco de la especialidad *Literatura*. Sabemos, también, que nuestra cultura sigue produciendo nuevos textos que de un modo u otro se inscriben en esa tradición y que parte de ellos son comentados y evaluados por lectores profesionales —los críticos— en periódicos y publicaciones especializadas. Sabemos, por último, que el conocimiento de esos textos constituye un capital cultural con el que se adquiere prestigio: citarlos o simplemente mostrar que se los ha leído se convierte automáticamente, en ciertas formaciones sociales, en una marca de sensibilidad y refinamiento.

De lo que no estamos nada seguros, en cambio, es de saber si esos textos se diferencian sustancial e intrínsecamente de todos los demás tipos textuales intuitivamente conocidos por nosotros (como por ej. el diálogo del intercambio cotidiano, las cartas, las notas y artículos periodísticos, las propagandas comerciales, los tratados científicos etc.) ni, en consecuencia, si somos capaces de reconocer como literario un texto cuyo origen ignoramos por completo.

LAS TRIBULACIONES DEL LECTOR

Hagamos, para comprobar lo dicho, el experimento de leer los textos siguientes sin informarnos previamente sobre su procedencia (o poniendo entre paréntesis esa información si es que ya la poseemos) y de intentar establecer, sin echar mano a ningún dato extratextual, si son o no son literarios y en virtud de qué propiedades se los puede incluir (en) o excluir de esa categoría:

[1] Buenos Aires, 30 de junio de 1947

Querida Doña Leonor:

Acabo de tener la alegría de recibir su carta antes de lo pensado, pero después qué disgusto al leerla y darme cuenta que usted no había recibido mi anterior. Yo le escribí hace más de una semana, ¿qué habrá pasado? Mi miedo es que alguien la haya retirado de la casilla, ¿cómo hace para que Celina no vaya nunca a buscar las cartas? ¿O es que no sabe que usted tiene casilla de correo? Si Celina busca las cartas a lo mejor me las quema.

Mire, señora, si le da mucho trabajo saber cuáles eran las cartas para mí me puede mandar todas, yo le devuelvo después las que no me corresponden. Yo lo quise mucho, señora, perdóneme todo el mal que pude hacer, fue todo por amor.

Le ruego que me conteste pronto, un fuerte abrazo de

Nené

[2] NOTA APARECIDA EN EL NÚMERO CORRESPONDIENTE A ABRIL DE 1947 DE LA REVISTA MENSUAL NUESTRA VECINDAD, PUBLICADA EN LA LOCALIDAD DE CORONEL VALLEJOS, PROVINCIA DE BUENOS AIRES

"FALLECIMIENTO LAMENTADO. La desaparición del señor Juan Carlos Etchepare, acaecida el 18 de abril último, a la temprana edad de veintinueve años, tras soportar las alternativas de una larga enfermedad, ha producido en esta población, de la que el extinto era querido hijo, general sentimiento de apesadumbrada sorpresa, no obstante conocer muchos allegados la seria afección que padecía.

"Con este deceso desaparece de nuestro medio un elemento que, por las excelencias de su espíritu y carácter, destacóse como ponderable valor, poseedor de un cúmulo de atributos o dones –su simpatía–, lo cual distingue o diferencia a los seres poseedores de ese inestimable caudal, granjeándose la admiración de propios o extraños.

"Los restos de Juan Carlos Etchepare fueron inhumados en la necrópolis local, lugar hasta donde fueron acompañados por numeroso y acongojado cortejo".

[3] MINISTERIO DEL INTERIOR DE LA REPUBLICA ARGENTINA
Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires
Informe para el señor Director del Sector III, preparado por Secretaría Privada

Procesado 3.018, Luis Alberto Molina.
Sentencia del Juez en lo Penal Dr. Justo José Dalpierre, expedida el 20 de julio de 1974, en el Tribunal de la Ciudad de Buenos Aires. Condena de 8 años de reclusión por delito de corrupción de menores. Aposentado en Pabellón B, celda 34, el día 28 de julio de 1974, con procesados amorales Benito Jaramillo, Mario Carlos Bianchi y David Margulies. Transferido el 4 de abril de 1975 al Pabellón D, celda 7 con el preso político Valentín Arregui Paz. Buena Conducta.

Detenido 16.115, Valentín Arregui Paz.
Arresto efectuado el 16 de octubre de 1972 en la carretera 5, a la altura de Barrancas, poco después de que la Policía Federal sorprendiera al grupo de activistas que promovía disturbios en ambas plantas de fabricación de automotores donde los obreros se hallaban en huelga y situadas sobre esa carretera. Puesto a disposición del Poder Ejecutivo de la Nación y en espera de juicio. Aposentado en Pabellón A, celda 10, con preso político Bernardo Giacinti el día 4 de noviembre de 1974. Tomó parte en huelga de hambre por protesta de la muerte del preso político Juan Vicente Aparicio durante interrogatorios policiales. Castigado en calabozo diez días a partir del 25 de marzo de 1975, transferido el 4 de abril de 1975 al Pabellón D, celda 7, con el procesado por corrupción de menores Luis Alberto Molina.

[4]

A B C D E F G H I J K L Ll M
N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
A B C D E F G H I J K L Ll M
N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
A B C D E F G H I J K L Ll M
N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
A B C D E F G H I J K L Ll M
N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
A B C D E F G H I J K L Ll M
N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z

TEXTO PARA LEER

[5] La lectura correcta de estas palabras
Dura exactamente 1 segundo y 1 décimo

[6] Una manzana roja sobre la yerba verde
Es una manzana roja sobre la yerba verde

¿Quién podría afirmar, sin saberlo de antemano, que [1] no es una carta común y corriente, escrita sin pretensiones estilísticas por una mujer apodada Nené, sino un texto ficcional, elaborado por un escritor como parte de un texto mayor perteneciente a un género literario por excelencia: la novela (M. Puig, *Boquitas pintadas*, 1972, p. 19)? ¿Quién podría sostener, asimismo, que [1] posee cualidades intrínsecas que lo distinguen de los millones de cartas que se escriben diariamente en el mundo sin la menor relación con la institución literaria?

¿Quién podría descubrir en [2], tras la nota necrológica plagada de cli-

sés periodísticos rimbombantes y cursis o en [3], tras el informe penitenciario redactado en el lenguaje formulístico tan típico de la administración, sendos textos ficcionales y literarios (resp. M. Puig, op. cit., p. 9 y *El beso de la mujer araña*, 1976, p. 151)? ¿Quién podría determinar qué propiedades permiten definirlos como tales, fuera de su inclusión en un libro que se presenta al lector como novela?

¿Quién podría asegurar que [4] no es la reproducción de un cartel empleado por un oculista para medir la vista de sus pacientes o por un maestro para enseñarles las letras a sus alumnos principiantes, sino un texto poético (J.E. Eielson, *Poesía escrita*, 1976, p. 285)? ¿Y quién podría demostrar que un abecedario puede tener un valor artístico independientemente de su inserción en un libro que se ofrece a sus virtuales lectores como poemario?

¿Quién estaría en condiciones de reconocer sin vacilación que [5] y [6] no son *grafitti* de algún chistoso que solo busca sorprender o decepcionar a quienes detengan por azar su vista en la superficie escogida, sino dos poemas de un creador consagrado (J.E. Eielson, op. cit., p. 245 y p. 246 resp.)?

La respuesta negativa en la que forzosamente desembocan todas las preguntas precedentes no debe llevarnos, sin embargo, a inferir de ella que todo texto literario es irreconocible fuera de su contexto inmediato o que la razón por la que no podemos identificar ciertos especímenes como literarios se debe a su mala calidad y que ésta se manifiesta en cualidades inmanentes tales como estilo estereotipado, pobreza léxica o banalidad del mensaje.

Respecto de lo primero hay que recordar que nadie con un mínimo de cultura literaria vacilaría ante ciertos tipos de textos que llevan las marcas de un trabajo artístico con el lenguaje, como es el caso de un soneto o de cualquier poema que presente una organización estrófica o al menos versal en conformidad con pautas consagradas por la tradición.

Respecto de lo segundo basta realizar el experimento, complementario del anterior, de releer los mismos textos en sus respectivos contextos, para comprobar de inmediato que podemos descubrir en ellos valores antes no percibidos que se derivan de su ubicación en un libro particular y de la ubicación del libro en un entorno cultural constituido por una serie de presupuestos sobre el modo de funcionamiento de una novela o un poemario en relación con las normas estéticas vigentes.

Así, cuando releamos [1] y [2], ya no como textos independientes sino como pequeños engranajes de la novela *Boquitas pintadas*, advertiremos enseguida que la falta de elaboración verbal en un caso y los altisonantes clisés en el otro no deben ser juzgados como medios naturales de expresión sino como instrumentos que sirven para caracterizar el ambiente socio-cultural en que se desarrolla la ficción. Nuestro conocimiento de las convenciones novelísticas de nuestra época y, eventualmente, de los mundos reales evocados en la obra, nos ayudará a percibir que el autor se distancia de las marcas lectales que impone a ambos pasajes y que con ellas parodia —o cuando menos estiliza benévolamente— los patrones lingüísticos aceptados por ciertos grupos sociales como el periodismo pueblerino de la década del 40 y sus lectores. Daremos por supuesto, además, por la sola razón de que la nota necrológica y la carta aparezcan dentro de un entramado de textos socialmente reconocidos como novela, que no son enunciados sobre hechos efectivamente ocurridos, sino discursos ficcionales que nos informan sobre lo que acaece en el mundo posible que el autor imagina.

Por idénticos motivos, cuando releamos [3] como uno de los 'documentos' incluidos al final de la novela *El beso de la mujer araña*, no se nos ocurrirá tratar de comprobar si las afirmaciones contenidas en el informe son verdaderas o falsas; asimismo, interpretaremos las numerosas expresiones formulísticas como prueba de la gran capacidad del autor para mimetizar el estilo de los burócratas de la represión.

Del mismo modo, cuando reinterpretemos [4], [5] y [6] tomando en consideración el lugar que ocupan en el libro *Poesía escrita* de J.E. Eielson así como las relaciones de este libro con las tendencias estéticas contemporáneas y con la tradición poética anterior, nos será posible descifrar una información artística que está implícita en los tres textos. La aparente ausencia de mensaje en [4], la trivialidad en [5] y la inútil redundancia en [6] se nos mostrarán, en efecto, como otras tantas manifestaciones del intento por desmitificar la idea de poesía y por negar con hechos —con las mismas acciones verbales en las que aquélla se concretiza— que el poema deba estar armado sobre la base de seductoras combinaciones rítmico-tímbricas y de expresiones 'selectas', capaces de transmitir un mensaje denso y trascendente.

El título del libro, con su implícita proclama sobre el valor de la palabra-grafo frente a la palabra-signo y la palabra-sonido, nos permitirá descubrir en [4] una suerte de parodia gráfica de la distribución de los enunciados poéti-

cos en versos pareados y una propuesta para que cambiemos nuestros hábitos de lectura. Este "texto para leer" no es un texto en el sentido normal del término ni está allí para que intentemos convertir las letras en palabras y éstas en vehículo de un mensaje verbal, sino tan solo para que concentremos nuestra mirada en el puro diseño gráfico y liberemos a las unidades del abecedario de su empleo pragmático restituyéndole su naturaleza figural.

Percibiremos, asimismo, que [5] y [6] no son simples banalidades o tonterías, sino enunciados provocativamente desviantes respecto de los admitidos en el intercambio cotidiano. Tras la fachada de un enunciado típico de la lengua científica, de carácter referencial, objetivo, empíricamente verificable, detectaremos en [5] dos anomalías. La una es que no hay relación lógica entre corrección y velocidad de lectura; la otra es que, aun prescindiendo de esa incongruencia, la frase contiene una aserción falsa que ostenta su falsedad casi a la manera de una contradicción, ya que se puede comprobar de inmediato que el tiempo de lectura es una magnitud variable según los lectores, que la lectura visual es difícilmente mensurable y que la mas veloz lectura en voz alta duraría más de lo indicado. Por razones similares, reconoceremos que [6] atenta contra las reglas de la comunicación cotidiana ya que en ella no hacemos uso de ese tipo de enunciados que la lógica llama "analíticos" y que se caracterizan por ser necesariamente verdaderos pero por no proporcionar ninguna información. Sin embargo, una observación más atenta nos revelará en este caso, contrariamente al anterior, que la anomalía es solo aparente. Bajo el esquema de una mera tautología se encubre una información específicamente artística cuya inteligibilidad depende del conocimiento de los códigos estéticos en juego: sobre el trasfondo de una tradición poética milenaria, que idealiza los elementos de la naturaleza para construir con ellos un simulacro de edén –un "lugar ameno"– o que los anima o les adjudica valores simbólicos para expresar a través de ellos sentimientos humanos, la afirmación contenida en [6] se puede leer como un enfático rechazo de todos los tópicos literarios en torno al mundo vegetal y como una exhortación a reliteralizar metáforas y símbolos, a prescindir del lastre de las connotaciones más o menos convencionalizadas y a devolver a la palabra poética la inmediatez de la palabra cotidiana.

LAS TRIBULACIONES DE LA CRITICA

El experimento que acabamos de realizar ha puesto en evidencia nuestras limitaciones y nuestras capacidades frente a la literatura, nuestra desorientación cuando el texto se nos ofrece fuera de los marcos institucionales

y nuestra habilidad (efectiva o virtual) para desentrañar mensajes que se derivan de la relación dialógica entre todo texto que se presenta como literario y ese otro gran 'texto' constituido por las creencias estéticas de la época y su inserción en una tradición dominada tanto por la continuidad como por el cambio.

La misma mezcla de perplejidad apenas encubierta y sagacidad hermenéutica, de ambigüedades, pronunciamientos apodícticos y contradicciones subyacentes, asoma en el discurso de los especialistas sobre la literatura. Basta revisar algunos de los tratados de teoría literaria más prestigiosos, más leídos y citados en medios académicos para comprobar hasta qué punto las confusiones y dificultades señaladas en la *Poética* aristotélica se perpetuan casi ininterrumpidamente a través de los múltiples intentos por definir la literatura como un conjunto de cualidades inherentes a los textos que la representan.

LAS DOS DEFINICIONES MAS EXITOSAS

Hablando sumariamente, puede decirse que desde Aristóteles a nuestros días han predominado dos tipos de definiciones que podrían caracterizarse como estructurales y que, sobre todo en nuestro siglo, suelen aparecer combinadas como si se implicaran (Cf. Todorov 1978, 13-26).

La una procede directamente de la propuesta aristotélica mencionada al comienzo: la de construir una clase (hasta ese momento innominada) que abarcaría en cierto aspecto más y en cierto aspecto menos de lo que los griegos de entonces llamaban *poesía*, tomando como rasgo distintivo no el verso sino la *mímesis* (representación, construcción imitativa) de acciones posibles. Dentro de esta clase, a la que se opondría la historia por ser una práctica discursiva que se refiere a hechos particulares, efectivamente ocurridos, entrarían, por tanto, todos los textos que representan lo posible y general, que proponen modelos de tipos humanos, comportamientos y sucesos que no se han producido pero podrían producirse. En suma, los textos que hoy llamamos ficcionales.

La otra se encuentra en germen en Aristóteles pero solo en el siglo XVIII alcanza una clara formulación que se mantendrá hasta hoy con algunas modificaciones y que influirá decisivamente, a través de las concepciones programáticas de los románticos alemanes y de los simbolistas y post-simbolistas europeos, en el Formalismo ruso y sus herederos, los diversos estructuralismos de las últimas décadas. En los capítulos 8 y 9 de la *Poética* se lee, en efecto,

que para que la trama de la tragedia esté bien construída —sea bella— debe tener, como todo lo bello, cierta magnitud y cierto orden que constituye su unidad. Hay un pasaje del Cap. 8 que anticipa con bastante claridad la idea de que el texto literario posee —o debe poseer— una organización cerrada y perfecta o, como lo diríamos hoy, de que se caracteriza por constituir un sistema:

> Es preciso [...] que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo (1451 a 30-35).

Los tratados de estética del siglo XVIII comenzarán a hablar de bellas artes e identificarán lo bello con la autosuficiencia de los objetos artísticos, que no tendrían ningún fin externo a ellos mismos. En este marco conceptual la literatura comienza a concebirse como un lenguaje despojado de toda función pragmática o, como se dirá en nuestro siglo, como un lenguaje "opaco", "intransitivo", que atrae la atención sobre sí mismo. Son los formalistas quienes, al introducir la idea de una "función estética" (Mukařovský) o "poética" (Jakobson) del lenguaje, que operaría de modo predominante en los textos literarios, explican el autotelismo del mensaje artístico —esa capacidad suya de atrapar la atención del receptor por la presencia de una "forma" o "estructura" en la que todos los elementos se interrelacionan. La sistematicidad, rasgo que Aristóteles reclamaba para la construcción de la trama, pierde así su carácter preceptivo y se postula como cualidad intrínseca del texto literario.

FUSIONES Y CONFUSIONES

Veamos ahora, a través de dos ejemplos representativos de la teoría literaria más difundida en nuestros medios universitarios, cómo ambos tipos de definiciones se repiten con mínimas variaciones, se enlazan entre sí y se pasa de una a otra como si tuvieran vasos comunicantes.

En el segundo capítulo del manual escrito en colaboración con A. Warren, R. Wellek intenta definir la "naturaleza de la literatura" partiendo de la distinción entre uso literario, uso corriente y uso científico del lenguaje. En contraposición con este último, el lenguaje literario se caracterizaría por su ambigüedad, por su plurivalencia significativa y, sobre todo, por el particular relieve que en él adquiere el significante: "hace hincapié en el signo mismo, en

el simbolismo fónico de la palabra" (Wellek y Warren 1953, 32). Frente a los diversos usos que se dan en la vida cotidiana, los dos rasgos diferenciadores más notorios serían un alto grado de sistematicidad ("Los recursos del lenguaje se explotan mucho más deliberada y sistemáticamente", ibid.) y la ausencia de todo fin pragmático (de "todo aquello que nos persuada a una determinada acción externa", 35). Si bien no está dicho explícitamente, se puede inferir sin dificultad que ambos rasgos se manifestarían en su estado más puro en la poesía, que sería el ámbito ideal para una "contemplación desinteresada", anclada en el texto mismo, en virtud de la rigurosa organización que el poeta impone a sus materiales: "El lenguaje poético organiza, tensa los recursos del lenguaje cotidiano y a veces llega a hacerles violencia esforzándose en ponernos alerta y provocar nuestra atención" (34). Hasta aquí todos los argumentos corresponden al segundo tipo de definición mencionada más arriba e incluso evocan casi a la letra los planteos formalistas. Así, al reflexionar sobre la existencia de ciertas formas en las que, como en la poesía didáctica, se conjugan un afán composicional que las haría ingresar en el terreno del arte verbal y cierta intención pragmática ajena a él, Wellek aboga por un concepto estrecho de literatura casi en los mismos términos que se harían populares en la década del 60 por la gran difusión de las ideas de Jakobson: "Lo mejor, sin embargo, parece ser no considerar como literatura más que las obras en que predomine la función estética, aunque cabe reconocer que se dan elementos estéticos tales como estilo y composición en obras que persiguen una finalidad no estética, completamente distinta, como tratados científicos, disertaciones filosóficas, libelos políticos, sermones" (36).

Acto seguido, como si se tratara de una idea que se desprendiera naturalmente de la anterior y en cierta medida la reforzara, introduce como rasgo distintivo la noción de ficcionalidad: "Pero donde más diáfana se manifiesta la naturaleza de la literatura es en el aspecto referencial. El núcleo central del arte literario ha de buscarse, evidentemente, en los géneros tradicionales de la lírica, la épica y el drama. En todos ellos se hace referencia a un mundo de fantasía, de ficción. Las manifestaciones hechas en una novela o en una poesía o en un drama no son literalmente ciertas, no son proposiciones lógicas" (ibid.).

La contigüidad de los dos tipos de definiciones deja presumir que se implican. Si se quiere dar formulación explícita a la conexión subyacente, habría que decir, por tanto, que allí donde domina la función estética el texto se vuelve reflexivo, 'opaco', autosuficiente y que, en la medida en que remite fundamentalmente a sí mismo, bloquea toda posible referencia al mundo real

y constituye, a cambio, un mundo ficticio. Dicho de modo mas breve y drástico: el predominio de la función estética daría como resultado un texto ficcional.

El segundo ejemplo escogido para ilustrar esta frecuente contaminación de criterios definitorios, la *Teoría de la literatura* de V.M. de Aguiar e Silva, nos eximirá de la tarea de verbalizar suposiciones implícitas, ya que lo que en el caso anterior estaba solo presupuesto o sugerido, se vuelve aquí conclusión directa y categórica. En el primer capítulo de su libro, dedicado al "concepto de literatura", Aguiar homologa autotelismo y ficcionalidad en dos oportunidades, una vez casi al comienzo y otra casi al final de su exposición. Así, al aludir en la parte introductoria al modelo jakobsoniano de las seis funciones de la lengua, hace la siguiente exégesis de la "función poética", a la que acaba de presentar como "centrada sobre el *mensaje* mismo":

> A mi entender, la función poética del lenguaje se caracteriza primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica, de suerte que la frase literaria significa de modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinada inmediatamente por referentes reales o por un contexto de situación externa (Aguiar 1972, 16).

En lo que sigue se ocupa de algunos de los criterios delimitadores más repetidos en la bibliografía de este siglo, asumiéndolos con leves modificaciones y relativizando su validez general. Como Wellek, contrapone el lenguaje literario al científico, atribuyéndole ambigüedad y riqueza asociativa:

> El lenguaje literario es *plurisignificativo* porque, en él, el signo lingüístico es portador de múltiples dimensiones semánticas y tiende a una multivalencia significativa, huyendo del significado unívoco, que es propio de los lenguajes *monosignificativos* (discurso lógico, lenguaje jurídico, etc) (20).

Apoyándose de manera inmediata en la tradición formalista evoca, asimismo, el concepto de "desmecanización", que en ella aparece estrechamente asociado a la idea de que en el texto literario el lenguaje se despragmatiza, esto es, deja de ser medio para convertirse en fin:

> La actividad del hombre tiende inevitablemente al hábito y la rutina. Esta tendencia se refleja en la actividad linguística, y por eso el lenguaje coloquial, como otras formas de lenguaje, se caracteriza por una acentuada estereotipación. El lenguaje literario, en cambio, se define por la recusación intencionada de los hábitos lingüísticos y por la exploración inhabitual de las posibilidades significativas de una lengua. Recientemente, el formalismo ruso ha visto la esencia de la literatura *–literaturnost'*, es decir, la *literariedad–* en la lucha contra esa rutina: el escritor percibe los seres y los acontecimientos de un modo inédito, a través de una especie de "deformación creadora", y este deseo de "tornar extraño" se manifiesta claramente en el lenguaje literario: los "clichés" descoloridos, los adjetivos anónimos, las metáforas caducas, etc., son postergados y sustituidos por formas lingüísticas que, por su fuerza expresiva, por su novedad y hasta por su extrañeza y sus resonancias insólitas, rompen la monotonía y la rigidez de los usos lingüísticos (25).

En el pasaje precedente, en el que, siguiendo asimismo los pasos de Wellek, Aguiar define el "lenguaje literario" por su oposición con el lenguaje cotidiano, insinúa ya que la esencia del fenómeno literario debe buscarse en cierto uso transgresivo de la lengua. Un poco más adelante el criterio de la desviación lingüística es presentado de modo explícito y equiparado con las "figuras" a las que han consagrado su atención durante siglos los tratados de retórica:

> Los símbolos, las metáforas y otras figuras estilísticas, las inversiones, los paralelismos, las repeticiones, etc., constituyen otros tantos medios del escritor para transformar el lenguaje usual en lenguaje literario. No pocas veces el escritor, en su deseo de conferir vida nueva al instrumento lingüístico de que dispone, entra en conflicto con las convenciones lingüísticas de la comunidad a que pertenece, y a veces infringe incluso la *norma* lingüística, aunque tal infracción no represente, en general, sino un desenvolvimiento inédito de las posibilidades abstractas que el sistema le ofrece (26).

Siempre dentro de la misma tendencia a caracterizar lo literario como una específica forma de organización del material verbal, hace hincapié, como Wellek y otros, en el relieve del significante, admitiendo, empero, que la importancia de este rasgo disminuye fuera del ámbito de la poesía:

> En el lenguaje literario se comprueba que los signos lingüísticos no valen sólo por sus *significados*, sino también, y en gran medida por sus *significantes*, pues la contextura sonora de los vocablos y de las frases, las sugerencias rítmicas, las aliteraciones, etcétera, son elementos importantes del arte literario. . . Hay que reconocer, sin embargo, una gradación de la importancia de los *significantes* según los distintos planos del arte literario: esa importancia es más notoria en el verso que en la prosa, y es también más visible en la prosa de Chateaubriand o de James Joyce que en la de Stendahl o de Steinbeck (28).

Tras proponer todos estos esbozos de definición basados en el supuesto de que el texto literario se distingue por una particular estructuración lingüística, Aguiar saca una conclusión que resulta chocante —a pesar de estar anticipada en la reflexión inicial sobre la "función poética"— por el carácter abrupto y poco lógico del tránsito de un tipo de definición a otro:

> Después de lo dicho, no parece muy difícil establecer una distinción entre obra literaria y no literaria. Quedarán excluidas de la literatura las obras que no participan fundamentalmente de las formas de existencia antes asignadas al lenguaje literario y están, por tanto, despojadas de intenciones y cualidades estéticas: obras jurídicas, históricas, científicas, filosóficas, reportajes periodísticos, etcétera. Serán obras literarias aquellas en que, según hemos dicho, el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, en que la palabra da vida a un universo de ficción. En una obra científica, histórica o filosófica, el lenguaje denota referentes externos, y su verdad se relaciona necesariamente con ellos; en la obra literaria, el lenguaje no manifiesta tal uso referencial, y su verdad es *verdad de coherencia*, no de *correspondencia*, y consiste en una necesidad *interna*, no en algo *externamente* comprobable. Así, pues, como escriben Wellek y Warren, "el núcleo central del arte literario ha de buscarse, evidentemente, en los géneros tradicionales: lírico épico y dramático. En todos ellos se remite a un mundo de fantasía, de ficción" (33).

Si se lo reduce a su esquema argumentativo básico, este texto se puede glosar con una única afirmación que pone de relieve el "salto mortal" que vincula antecedente y consecuente: "De lo dicho se infiere que son literarios los textos ficcionales". Y ¿qué es "lo dicho"? En lo fundamental, que el texto literario ostenta un alto grado de sistematicidad, en virtud del cual no se com-

porta como mero vehículo de un mensaje que lo trasciende, sino que atrae la atención sobre sí mismo. En total concordancia con los planteos formalistas, lo que se ha sugerido, a través de las diversas aproximaciones, es que la organización del material verbal obedece a leyes distintas de las que gobiernan cualquier texto con intención pragmática y que dicha organización constituye una parte esencial del contenido del mensaje. Si esta interpretación es correcta, la única evidencia que ella trae consigo es que de "lo dicho" no se puede concluir que el rasgo distintivo de la literatura sea su ficcionalidad. No se ve, en efecto, por qué motivo habría que suponer que el hecho de que un texto haya sido objeto de una ciudadosa elaboración verbal y/o que no persiga una finalidad pragmática inmediata, da como resultado una ficción. Como lo veremos más adelante, una buena parte de los textos incluíbles en el dominio de la poesía —que es precisamente el terreno en que el lenguaje puede alcanzar su más alto grado de sistematicidad y de autotelismo— no son enunciados ficticios de un *alter ego* ficticio sino cabales actos de habla del poeta que los ha escrito. Veremos, asimismo, que otra buena parte de los textos poéticos puede considerarse ficcional y que existe todavía una tercera clase de poemas, sobre todo en el siglo XX, que no admite ser categorizada ni como ficcional ni como no-ficcional. Cabe preguntarse, por otro lado, cómo habría que considerar una autobiografía —en el sentido más estricto de "relato que de su propia vida hace un sujeto realmente existente"— o un relato de viajes reales que hayan sido escritos con una inequívoca intención estética. ¿Acaso el hecho de que el autor haya manipulado el material verbal para lobrar con él efectos independientes del propósito testimonial convierte a la autobiografía o al relato de viajes en una ficción? ¿Acaso el trabajo con la lengua impide de por sí la "comprobación externa" de los hechos referidos? ¿Acaso podría decirse de tales textos que su mensaje, por atraer la atención sobre sí mismo, "crea imaginariamente su propia realidad"?

LAS FALSAS PREMISAS

Para que las objeciones que acabamos de hacer se entiendan cabalmente, conviene puntualizar que todo el discurso —los discursos— sobre la literatura que estamos analizando se sustenta en varios tipos de falsas premisas (o verdades a medias) susceptibles de combinarse entre sí:

1) Una de ellas consiste en suponer que la orientación del mensaje hacia sí mismo es un verdadero rasgo distintivo —exclusivo y excluyente— del texto literario. Si se considera que el producto de la acción de una función "estética" o "poética" de la lengua es la constitución de una estructura textual de

gran complejidad en la que todos los elementos se interrelacionan por identidad, por semejanza, por oposición o por diferencia, no se ve con mucha claridad en qué medida una novela puede poseer un grado y tipo de sistematicidad y una "opacidad" comparables a las de un poema, cuya compacta organización se funda en la recurrencia de unidades equivalentes en uno o varios niveles lingüísticos (fónico, prosódico, sintáctico-semántico, etc.) No se trata, ciertamente, de pretender que el texto de una novela, de un cuento o de una obra de teatro no respondan a convenciones tan férreas como las poéticas ni que el lenguaje en ellos sea 'menos importante'. En todos los casos –cualquiera sea el tipo de discurso escogido– el autor no usa llanamente el sistema primario de la lengua natural para comunicarse, sino que trabaja con él –como el artista plástico con sus materiales– para construir un sistema secundario con leyes propias. Este rasgo común a todo el arte verbal no debe llevarnos, sin embargo, a desconocer una diferencia sustancial: el sistema de la novela –y de otros grandes géneros en prosa– no se manifiesta, como el del poema, en el nivel de las palabras y frases, sino en el de las macroestructuras semánticas (en la constitución de un mundo ficcional, en el entramado de las acciones, en la presentación de los personajes y sus discursos, etc.). ¿Hasta qué punto puede decirse entonces que los signos que integran el texto de la novela atraen la atención sobre sí mismos o que bloquean o entorpecen el tránsito a una zona de referencia externa a ellos? Está más o menos claro que la "intransitividad" u "opacidad" del discurso es aquí de otro orden (si es que se acepta que tal metáfora tenga algún sentido en este ámbito). Por lo común las palabras del texto novelístico –como las de toda narración– no se autodesignan, no constituyen una meta en sí, sino que tienen la función de representar ciertos individuos en ciertas situaciones o, lo que es lo mismo, de crear las condiciones para que el lector construya las imágenes correspondientes. No puede afirmarse, por lo tanto, que los signos estén replegados sobre sí mismos o que su función vehicular aparezca reducida. Si en el caso específico de la novela, que es un tipo de discurso marcado como literario y ficcional, se insiste en hablar de "opacidad", ésta no deberá entenderse como bloqueo referencial sino tan solo como la orientación hacia referentes ficticios.

Recordemos, finalmente, que así como no todos los textos literarios poseen la misma clase de sistematicidad, también es cierto que muchos textos reconocidamente no-literarios (como la propaganda comercial o política, el discurso político, la oratoria forense, etc.) pueden ostentar propiedades estructurales idénticas a las consideradas literarias. Podría decirse incluso que, desde un punto de vista puramente formal, un texto propagandístico con recursos tales como rimas, aliteraciones, paralelismos, polisemias etc. tiene una

organización mucho más cercana a la de la poesía tradicional que cualquier género literario en prosa. Más adelante veremos que las diferencias entre estas dos manifestaciones de la "función poética" no se muestran en las relaciones intratextuales sino en un diálogo intertextual y en las condiciones pragmáticas en que éste tiene lugar.

2) Otro supuesto falso por su pretensión generalizadora consiste en asumir la propuesta aristotélica y aplicarla a sistemas literarios distintos de aquél en que surgió. Hacer de la ficcionalidad un rasgo distintivo de la literatura implica, en efecto, excluir arbitrariamente de ella buena parte de la poesía contemporánea (tanto la que es directo enunciado del poeta como la incatalogable por su hermetismo), al igual que todas las formas de narrativa testimonial consagradas modernamente como literarias (diario, autobiografía, memorias etc.). Por otro lado, también implica desconocer que existen ciertos tipos de textos producidos y recepcionados como ficcionales que, a pesar de ello, nunca han sido considerados literarios. Tal es el caso de una historia clínica con los datos cambiados para que no se identifique al paciente, o el de cualquier chiste en que aparezcan personajes que eventualmente pueden dialogar entre sí. Un chiste en el que se parodia un estereotipo pedagógico bastará como muestra de esta clase textual que está representada en casi todas las épocas y culturas:

> Un tío muy preocupado de la educación de su joven sobrino llamó un día al muchacho y después de hacerle una larga enumeración de deberes filiales terminó su sermón diciéndole: "Tus padres son el mayor tesoro que posees. Piensa que nadie puede comprarse padres por muy rico que sea. Por eso debes cuidar y respetar mucho a los tuyos". El muchacho se quedó unos momentos pensativo y le contestó: "Tienes toda la razón. Es imposible comprarse padre y madre. Pero tampoco se encontraría comprador si uno quisiera venderlos".

Es evidente que un texto como éste –similar a las innumerables historias graciosas que la cultura popular no cesa de producir en todas las latitudes– es ficcional, por cuanto trata de un tío y un sobrino inventados, que mantienen una conversación igualmente inventada, cuyo único fin es hacer reír o sonreír. Objetos y hechos posibles –que no han ocurrido pero podrían ocurrir– son presentados en él como si realmente existieran u ocurrieran, pero de un modo tal que el receptor reconoce la modificación practicada. De otro lado, también es evidente que la historia se puede contar de muchas maneras según el gusto y la personalidad idiomática del chistoso (con diferente vocabulario, con diferentes detalles argumentales, con mayor o menor breve-

dad) sin que por ello pierda su eficacia, a condición de que se mantenga el efecto cómico en la respuesta del muchacho. No hay aquí ningún asomo de que el mensaje esté orientado hacia sí mismo ni ningún otro rasgo que aproxime este texto a los que por tradición y convención se aceptan como literarios.

La conclusión que se desprende de todo esto es simple y contundente: *no todo texto literario es ficcional ni todo texto ficcional es literario.*

3) Otra falsa premisa, cuya formulación por lo común queda implícita pero que no por ello tiene menos peso que las anteriores, es que la explotación sistemática de los recursos del lenguaje en un texto y su fictivización se implican necesariamente. Acabamos de ver cómo este supuesto enmarca toda la reflexión sobre la naturaleza de la literatura en Aguiar, ya que está tanto en el punto de partida del intento definitorio como en la inferencia final. Si bien es en esta obra donde semejante premisa se expresa con mayor claridad y énfasis, sus huellas son visibles en muchos otros autores (Cf. Todorov 1978, 21-22). Una ojeada a distintos tipos de textos que presenten una de las dos características mencionadas, revela sin embargo de inmediato que no existe entre ambas una relación de implicación sino, cuando más, una cierta afinidad. En apoyo de esto, bastará con repetir aquí que ciertos textos con un alto grado de estructuración, en los que el lenguaje puede alcanzar un máximo de "intransitividad" y autotelismo, como es el caso de un poema, pueden ser auténticos actos de habla del poeta, en los que éste manifiesta con su propia voz sus sentimientos y su visión del mundo. Recordemos, por otra parte, que un texto histórico (en especial si pertenece a la historiografía clásica greco-latina) puede tener una notoria sistematicidad micro y macroestructural sin que por ello se fictivice lo narrado en él. En todo caso, si bien la historiografía antigua admite algunas ficciones —como los discursos de los personajes políticos o las arengas de los generales—, ellas no se derivan del uso frecuente de figuras retóricas, esquemas rítmicos o sofisticados períodos sintácticos, sino simplemente del hecho de que el historiador debía inventar verosímilmente todo aquello que ninguna memoria humana podía registrar. El propio Aristóteles, que fue el primero en proponer la identificación de lo literario (aún innominado) con lo ficcional, señala categórica y polémicamente que una de las más notorias manifestaciones de sistematicidad verbal —la organización en verso— no acarrea la ficcionalización del texto:

> En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Herodoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferen-

> cia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder (*Poética*, 1451 a 38 - 1451 b 5)

Que a su vez la ficcionalidad no siempre va aparejada con sistematicidad en el sentido de que los signos atraen la atención sobre sí mismos resulta evidente cuando se piensa que cualquiera sin especiales dotes verbales puede inventar una historia graciosa como la citada más arriba y que salvo en el caso del chiste lingüístico la estructuración del texto es irrelevante para el efecto humorístico (Cf. Rivarola 1979).

LA ILUSION DE UNIDAD

El recorrido que acabamos de realizar pone al descubierto la insuficiencia de las definiciones "estructurales" de literatura: ni la organización autotélica del mensaje, ni su carácter ficcional, ni la combinación de ambos rasgos son criterios delimitativos adecuados, ya que o dejan de lado una parte de los tipos de textos que funcionan o han funcionado alguna vez como literarios o bien permiten la inclusión de muchos otros tipos a los que nuestro sistema cultural ha adjudicado funciones distintas (como por ej. religiosas, políticas o propagandísticas).

Se ha señalado con razón que uno de los motivos del fracaso es haber dado erróneamente por supuesto que todo lo que no es literatura constituye una entidad homogénea, a lo sumo divisible en un "uso científico" y un "uso corriente", "cotidiano" o "normal" del lenguaje (Todorov 1978, 23). La ilusión de que "no-literatura" es una noción coherente, habría llevado a la ilusión complementaria de que la "literatura" se puede caracterizar como el conjunto de cualidades opuestas. Al efectuar semejante simplificación se habría desconocido que en cada sociedad existen "usos" múltiples de la lengua o, para decirlo con el correlato estructural de este concepto funcional, existen numerosos tipos de discurso que obedecen a regulaciones específicas y que no se pueden reducir a un común denominador "no-literario" o "coriente" (Cf. Gülich-Raible 1972). No tendría, en efecto, ningún valor explicativo describir como "no-literarios" (o incluso como "cotidianos" o "pragmáticos") tipos de textos tan diversos como los correspondientes a una disputa callejera, una conversación entre enamorados, los intentos de una madre por arrullar a su bebé, una carta privada, una solicitud oficial, un contrato de venta, una conferencia o un sermón. De otro lado, es igualmente evidente que no son menores las diferencias entre un soneto, un diálogo teatral clásico y otro

moderno, un exponente de poesía concreta actual, una introducción de epopeya con una invocación a la musa inspiradora, una descripción o un diálogo novelescos y, en general, entre los muchos géneros y subgéneros consagrados como literarios en distintas épocas. ¿Esto significa que debemos renunciar a hablar de *literatura* y limitarnos a describir los tipos de discurso que se dan o se han dado en nuestra cultura prescindiendo de toda rotulación previa? Nuestra propuesta no es tan drástica ni tan pretenciosa. Puesto que no existe hasta el presente una tipología sistemática y exhaustiva del discurso que pudiera servirnos de base para una eventual delimitación del fenómeno artístico dentro de ella y puesto que, por otra parte, se reflexiona desde hace siglos sobre una entidad algo fantasmal llamada *literatura*, intentaremos una solución de compromiso, capaz de dar cierta concreción al fantasma. En lugar de dictaminar preceptivamente –a la manera de las definiciones "estructurales" examinadas– que son literarios aquellos textos que poseen determinadas cualidades fijadas de antemano, procuraremos averiguar qué propiedades y/o funciones son privativas de ese conglomerado textual no homogéneo que en muchas sociedades antiguas y modernas es identificado por los miembros de la comunidad con el término *literatura* (y sus equivalentes).

II

EL SISTEMA LITERARIO: TEXTOS, COMUNICACION, CONTEXTOS

HACIA UNA DEFINICION ESTRUCTURAL-FUNCIONAL

Antes de poner en práctica el proyecto anunciado en el capítulo precedente, es preciso tener presente que el fracaso de las definiciones "estructurales" no implica necesariamente que cualquier caracterización "funcional" sea aceptable. Existen, en efecto, posturas funcionalistas tan extremas y unilaterales que socavan su propia posibilidad de hacer generalizaciones. Tal es el caso de quienes niegan o relativizan al máximo la importancia de la noción de "estructura textual" para sustituirla por una "función textual" solo localizable en cada acto de recepción concreto y que en consecuencia se identificaría con las repercusiones de la recepción textual sobre la conducta y la acción de cada oyente/lector. En la medida en que es muy difícil establecer empíricamente qué conductas y acciones específicas se derivan de las lecturas particulares, los adherentes a este funcionalismo atomizador tienen que contentarse con definiciones 'vacías' (Cf. Gumbrecht 1978).

En nuestra reflexión procuraremos eludir tanto el riesgo de caer en simplificaciones deformantes como el de resignarse a la vaguedad. Creemos que la única manera de lograr este cometido es asumir la necesidad metodológica de integrar criterios estructurales y funcionales. Con el desarrollo que el *análisis del discurso* ha alcanzado en los últimos años gracias a una cada vez mayor colaboración interdisciplinaria, es ya bastante evidente para muchos investigadores que una teoría de la literatura empíricamente adecuada debe comprender, junto a una teoría de los textos literarios, una teoría de la comunica-

ción y el contexto literarios (Cf. van Dijk 1980a). Hasta hace muy poco tiempo todos los esfuerzos siguieron concentrándose en el primer componente: las teorías tradicionales (y las estructurales más recientes) se han limitado, como hemos visto, a buscar lo literario en determinados rasgos textuales, en tanto que la comunicación literaria y el contexto sociocultural han sido considerados, por lo común, materia de investigación sociológica. Por su parte, los aspectos psicológicos –cognitivos y emotivos– del proceso de lectura han recibido hasta el presente muy escasa atención.

Un buen punto de partida para dar cuenta de todos estos factores es considerar el texto literario no solo como realización de un esquema discursivo sino, a la vez, como parte de un evento institucional en el que adquiere su identidad. Dentro de esta concepción, la organización del texto y su función específica son variables interdependientes cuya interrelación es regulada, a su vez, por un sistema de rango superior al literario. Al plantear el problema en estos términos asumimos la idea de que la emergencia de cualquier sistema cultural implica la formación de una estructura de funciones textuales peculiar de esa cultura (y de un estadio particular dentro de esa cultura), así como el establecimiento de un sistema de relaciones entre funciones textuales y estructuras textuales correspondientes (Lotman 1976, 342). De este postulado se pueden derivar las siguientes hipótesis (Cf. Lotman 1976, 340-344):

1) Entre las variadas funciones atribuibles a los textos atesorados por diversas culturas se cuenta una función estética.

2) Tanto la ubicación como el valor adjudicado a la función estética respecto de las demás funciones textuales varían según el sistema cultural particular que determina la estructura de dichas funciones.

3) Es literario todo texto verbal capaz de cumplir una función estética dentro de los límites de un determinado sistema de cultura (lo que no excluye que pueda cumplir a la vez otras funciones: religiosas, políticas, educacionales, etc.).

4) Para que el texto pueda cumplir una función estética debe tener una estructura determinada : aquélla que cada sistema cultural correlaciona con dicha función.

5) En el caso del texto literario la correlación entre estructura textual y función o, para decirlo de otro modo, la adjudicación de una función

estética a ciertas estructuras textuales - con expresa exclusión de otras- es un proceso muy complejo, en el que interviene, como instancia mediadora, un sistema contenido en el cultural-general pero con autonomía propia: el sistema literario.

Si se aceptan estas hipótesis, hay que aceptar a la vez que premisas funcionalistas tales como: *esteticidad, literariedad, poeticidad no son atribuibles a estructuras sino a funciones textuales* o: *de estructuras textuales no se pueden inferir funciones* (Cf. Gumbrecht 1978, 356), solo resultan verdades a medias. Ellas son válidas, en efecto, si se pretende identificar un texto como literario atendiendo exclusivamente a fenómenos lingüísticos en total desconocimiento del sistema de funciones y del sistema correlativo de estructuras textuales fijados por la cultura particular en la que se inscribe el texto. No son válidas, en cambio, si la identificación del texto a partir de su estructura se realiza sobre la base del conocimiento de específicas correlaciones entre estructuras y funciones textuales igualmente específicas de la cultura en cuestión.

Hasta aquí hemos utilizado las nociones de "estructura" y "función" como puntos móviles, vacíos de todo contenido, como si solo fueran susceptibles de una definición relacional. Si nos deteviéramos aquí, quedaríamos en la vecindad de las posturas funcionalistas que acaban de ser cuestionadas, ya que haríamos del texto literario una suerte de casillero desplazable, que admitiría ser ocupado por cualquier contenido según las infinitas variaciones de situaciones comunicativas concretas. Para dar cierta concreción y fijeza a los conceptos con que trabajamos, comenzaremos por precisar qué entendemos por "función estética", dando por sobreentendido, en todo lo que sigue, que cuanto digamos al respecto tiene una vigencia limitada por las coordenadas del propio sistema cultural (Somos conscientes de que en otras culturas dicha función puede presentar características algo distintas o incluso puede estar del todo ausente).

Si se asume que la función global de la comunicación es la transmisión de un saber sobre el mundo, es posible entender la función propia de la comunicación estética como un subtipo de dicha función global y buscar, por tanto, uno de sus rasgos distintivos en un modo específico de "apropiación del mundo". Esta última noción gana en eficacia, para nuestro propósito, si se la correlaciona y complementa con las categorías lotmanianas de *modelización* y *sistema modelizador primario y secundario*.

LOS LENGUAJES ARTISTICOS COMO SISTEMAS MODELIZADORES SECUNDARIOS

Lotman considera que todos los lenguajes –ya sea los naturales como por ejemplo el español o el inglés, ya sea los construidos artificialmente como es por ejemplo el caso de los metalenguajes de las descripciones científicas– cumplen no solo una función comunicativa sino también de modelización en la medida en que cualquier sistema de designación refleja cierta idea clasificatoria de lo que designa, es decir, propone una cierta representación –forzosamente reductora y parcial– de la realidad designada: el continuo de los datos de la experiencia es segmentado y ordenado de uno u otro modo según la estructura de cada lenguaje. Dentro de esta concepción las lenguas naturales ocupan el lugar del sistema modelizador por excelencia, de aquél que organiza todos los procesos cognitivos. De ahí que Lotman lo llame *primario* y que se represente a los sistemas artísticos –al igual que al mito o a la religión– como *modelizadores secundarios* en el supuesto de que funcionan *a modo de lengua*, lo que, en el caso especial de la literatura implica además un *servirse de la lengua como material* (Cf. Lotman 1978, 17-36, esp. 20).

Sobre la base de los modelos del mundo elaborados por la conciencia del hombre (que es, para Lotman, una conciencia lingüística) cada cultura y cada época elaboran modelos artísticos del mundo que se superponen a aquéllos y que son tan generales como aquéllos. El creador literario –como todo artista– propone, en cambio, a través de sus textos, un modelo particular y subjetivo, que se funda tanto en un código lingüístico como en un código artístico determinados, que es inseparable de la estructura de cada texto y que incluye no solo la representación de ciertos objetos sino también la proyección de la estructura de la conciencia que percibe esos objetos (Cf. Lotman 1972, 38).

LA FUNCION DE LA COMUNICACION ARTISTICA

Con este bagaje conceptual podemos afirmar ahora, añadiendo precisión a la noción algo vaga de "apropiación del mundo", que la función de la comunicación en general es la transmisión, a través de los signos del código lingüístico común a un conjunto social, de una serie de saberes vinculados a un modelo interior del mundo que ha sido constituido sobre la base del sistema clasificatorio propio de ese mismo código lingüístico. Esta primera gran delimitación nos servirá a la vez de punto de partida y trasfondo permanente para deslindar y caracterizar una variedad estética de función comunicativa.

Cuando el texto es producido y recepcionado como artístico –literario–, es codificado y, en el caso de una comunicación exitosa, cointencionalmente descifrado según el código de la lengua natural (del sistema modelizador primario) y según una compleja jerarquía de códigos artísticos variables para cada época, tradición cultural, género, estilo, etc. (los del sistema modelizador secundario). Un texto con estas características se distingue de todos los no literarios precisamente por su capacidad de transmitir un cúmulo de informaciones que superponen –y en muchos casos se contraponen– a las habitualmente vehiculizadas por los componentes del sistema primario.

Mediante la manipulación –que puede llegar incluso a la destrucción y reificación acústica o gráfica– de los signos lingüísticos utilizados por la comunidad para la comunicación ordinaria, cada artista construye y propone a sus receptores un lenguaje y, a través de él, un modelo del mundo, que son resultado de la aplicación, la modificación o la transgresión de un nutrido conjunto de sistemas normativos operantes en distintos planos. Según las tradiciones genéricas, temáticas, estilístico-formales, etc., dichos sistemas regulan, por ejemplo, la selección y combinación del material verbal en cada uno de los niveles lingüísticos, los esquemas discursivos, los tipos de coherencia, los tópicos globales y parciales, la ficcionalidad o no-ficcionalidad de los constituyentes de la situación comunicativa, la organización del modelo de realidad –y de conciencia perceptiva– propuesto directamente por el texto o indirectamente a través de las voces y los mundos constituidos en la ficción, etc.

El texto artístico proporciona siempre, además de todos los tipos de información que los textos no-artísticos son capaces de transmitir, una información artística específica, referente a los códigos secundarios conforme a los cuales ha sido elaborado. Tanto esta información como la que se deriva de una diferente segmentación de los signos del código primario –que, como se verá más adelante, es mucho más acusada en el texto poético– es inseparable de la estructura del texto. De ella puede inferir el receptor tanto la función estética del texto –su carácter literario– como su vinculación con tal o cual tradición literaria particular, con tal o cual género literario, con tal o cual estilo, con tal o cual modelo de realidad ligado a una corriente artística determinada etc.

Todo lo dicho no implica, ciertamente, que los textos literarios sean los únicos capaces de transmitir informaciones adicionales a las vehiculizadas por los signos del sistema primario. Ciertas estructuras textuales no-literarias, como por ejemplo las de una carta-poder, un contrato de venta, una solicitud

dirigida a una instancia pública, un testamento y otras similares, son elaboradas según reglas casi tan inflexibles como las correspondientes a la estructura métrica de un soneto. Como consecuencia inmediata de esta situación, tales textos proporcionan información suplementaria sobre su pertenencia a un tipo de discurso y sobre los principios constructivos en que éste se funda. En cierto sentido también podría decirse de ellos que están doblemente codificados: según el código de la lengua natural y según un conjunto de prescripciones que regulan y restringen el uso de los signos del sistema primario. Sin embargo, no parece económico hablar en este caso de doble codificación por la elementalidad y la relativa fijeza de las normas sobreimpuestas a las del código lingüístico. Ambos rasgos están en las antípodas de lo que caracteriza a un código estético que es, precisamente, un alto grado de complejidad en combinación con una movilidad extrema, de donde resulta una identidad precaria, que solo se hace nítida en los epígonos, cuando el sistema está ya en vías de extinción. El supuesto código discursivo correspondiente a una carta-poder se reduciría, en cambio, a un escaso número de reglas –todas ellas preexistentes al texto– que se mantendrían sin variaciones en largos períodos históricos dentro de cierto sistema cultural, en virtud de lo cual su capacidad informativa sería mínima.

PROCESOS COGNOSCITIVOS Y EMOTIVOS LIGADOS A LA COMUNICACION ARTISTICA

En el caso particular de la literatura la –por lo menos– doble codificación del mensaje tiene como consecuencia la constitución de un modelo del mundo que puede estar más o menos alejado del modelo impuesto por el sistema clasificatorio de la lengua natural y por las creencias y valoraciones vigentes en una época y una cultura dadas. Por otro lado, el modelo particular y concreto propuesto por cada texto literario puede a su vez estar más o menos alejado de los modelos artísticos de carácter general que, dentro de esa misma época y cultura, gozan ya de conocimiento y aceptación. Este segundo tipo de alejamiento puede deberse tanto a la originalidad y a la potencia innovadora del productor como a una tendencia regresiva, que lo lleva a preferir modelos todavía más viejos y conocidos (aquéllos que el sistema autoclasificador de la literatura descarta por 'superados' pero que aun pueden tener predicamento en amplios sectores sociales que se mantienen al margen de los dictámenes del grupo culturalmente dominante).

La percepción del desfase entre el modelo artístico concreto y los modelos generales artísticos y no-artísticos vigentes en la época, puede conducir al receptor al reconocimiento de las limitaciones y deficiencias –y con ello

al cuestionamiento– de las concepciones sobre la realidad, las normas de conducta y los juicios de valor que le han sido impuestos en su proceso de socialización. Pero igualmente puede llevarlo a negar la propia experiencia de la realidad y a aceptar el modelo artístico como un sustituto gratificante. Esta tendencia a la evasión se observa frecuentemente entre los consumidores de ciertas formas de arte que, como la literatura trivial (Cf. *infra*), movilizan estereotipos imaginativos y emotivos y anulan, a través de ellos, la capacidad de cuestionar las 'verdades' transmitidas y aceptadas por vastos sectores de la comunidad. El tipo de respuesta no depende, empero, tan solo de las características del producto artístico ni siempre es acorde con la intención del productor: una misma obra puede generar, según la disposición particular y la personalidad del receptor, tanto una actitud alerta y crítica como una actitud resignada y escapista.

A los procesos cognoscitivos que tienen lugar en la recepción de textos literarios les van aparejadas reacciones afectivas que parecen ser igualmente específicas de la comunicación estética. El hecho de que los receptores de literatura –y de arte en general– por lo común participan voluntariamente en la comunicación artística, tienen la libertad de selección y con no poca frecuencia vuelven a recepcionar las mismas obras en conformidad con sus preferencias, parece indicar que la función estética de un texto opera también en el nivel de las emociones y que, en consecuencia, no se puede desconocer, al delimitarla, la importancia de un factor como el placer individual.

Ya Aristóteles vio en este factor uno de los componentes sustanciales de la recepción de obras de arte y reconoció asimismo una forma de placer derivada de procesos estrictamente cognoscitivos (*Poética,* Cap. 4, 1448 b 4-12) y otra que resulta de la experimentación liberadora –la *catarsis*– de afectos elementales (*Poética,* Cap. 6, 1449 b 24-28).

La primera forma de placer es puesta por él en relación con el reconocimiento de la obra artística en tanto producto de una *mimetización*, lo que en términos lotmanianos significaría: en tanto resultado de un proceso de modelización secundaria de la realidad. Este reconocimiento implica: a) la confrontación del modelo artístico con el objeto modelizado (*Poética,* Cap. 4, 1448 b 10-12 y *Retórica,* Libro I, Cap. 11, 1371 b 4-10) y la consiguiente aprehensión de las diferencias que los separan; b) la comprobación de que la obra de arte es el resultado de la aplicación de una técnica (*Poética,* Cap. 4 1448 b 17-19). En ambos casos se trata, como puede apreciarse, de una fruición de raíz intelectual, fundada en una competencia que le permite al receptor no solo

poner distancia entre la representación artística y los datos de la experiencia modelizados en ella sino, además, explicar esa distancia por la ingerencia, en el proceso de modelización, de un sistema de normas composicionales ligadas a un determinado código artístico.

Con la noción de *catarsis* Aristóteles procuró en cambio definir una especie particular de satisfacción, en cierta medida opuesta a la anterior, que presupone la parcial suspensión de una reflexión metaliteraria distanciadora y la capacidad de identificarse con los modelos de hombre y de experiencia humana propuestos por la obra. Puesto que esta noción es presentada en el marco de una teoría de la ficción trágica, aparece relacionada con las emociones específicas que, en opinión de Aristóteles, la tragedia tiene la función de suscitar en el receptor: "conmoción" y "horror" (*Poética*, Cap. 6, 1449 b 27). El placer se definiría, en este caso especial, como una forma de distensión, como el subproducto de la descarga de afectos intensos y dolorosos producidos por el espectáculo –o la representación imaginaria– de grandes sufrimientos. Podría decirse que el espectador de la tragedia griega experimenta sensaciones que tienen su correlato contemporáneo en las promovidas por algunos géneros de mucho arraigo en el cine de masas como las historias de terror, el melodrama o las historias apocalípticas sobre graves amenazas o cataclismos colectivos (naufragios, accidentes aéreos o espaciales, guerras de exterminio, invasiones desde otros planetas u otras dimensiones temporales etc.). En todos los casos el espectador se identifica, ciertamente, con los protagonistas de los sucesos terribles y la "conmoción" y el "horror" pueden hacerlo estremecer en su asiento y arrancarle lágrimas; pero, a la vez, esas lágrimas lo tranquilizan y reconfortan pues sabe que esa suerte cruel, que puede ser pensada como propia, sin embargo no es la suya.

Las emociones inducidas por los distintos tipos de mensajes literarios pueden ser de carácter muy diverso de las que acabamos de considerar y de intensidad variable. Si hemos mencionado expresamente las de signo negativo es porque la aparente paradoja de un placer basado en el sufrimiento permite ver con especial claridad que la catarsis –independientemente de la naturaleza y el grado de los afectos desencadenados– abarca dos experiencias simultáneas y contradictorias: lo vivido y lo contemplado, la identificación y el distanciamiento. El llanto, el miedo, la angustia, la inquietud, la tristeza, la nostalgia y otras sensaciones dolorosas que por lo común aparecen tras un sentimiento de culpa, en el contexto de la comunicación artística resultan efectos independizados de su causa habitual. No hay culpabilidad ni, por lo tanto, afección directa: el receptor tiene el extraordinario privilegio –el placer– de su-

frir por lo que podría haber sufrido y, en general, de 'vivir' toda clase de situaciones sin el compromiso y el riesgo de lo actuado.

El hecho de que el texto literario pueda provocar, según las características del mensaje y la personalidad del receptor, estados anímicos y sentimientos de distinto orden y magnitud, tiene otras repercusiones no contempladas por la doctrina aristotélica: al transferir a la esfera de la propia conciencia las vivencias modelizadas en el texto el receptor puede ampliar el espectro de sus posibilidades afectivas y puede desarrollar, además, una "cultura sentimental" que le permita reconocer y clarificar sentimientos indiferenciados y nebulosos (Cf. Schmidt 1978, 380).

EL FUNCIONAMIENTO DE LA LITERATURA EN EL SISTEMA GENERAL DE LA CULTURA: TEXTOS Y METATEXTOS LITERARIOS

La clase textual literaria se puede delimitar, como acabamos de hacerlo, desde el punto de vista de la función y de la correlación entre ésta y la organización interna del texto. Tal criterio diferenciador resulta, empero, insuficiente si no se lo complementa con un examen del modo de funcionamiento de la literatura dentro del sistema general de la cultura.

Uno de los aportes más interesantes de la teoría semiótica de Lotman radica, precisamente, en el reconocimiento de que la literatura, como la cultura, es un sistema que se autoorganiza y se autointerpreta. Esta actividad se cumple a través de la exclusión de determinados textos o, lo que es lo mismo, de su clasificación como no-literarios, así como a través del ordenamiento taxonómico de los textos restantes y de su distribución jerárquica según una escala de valores. En el más alto nivel del mecanismo organizativo tales acciones son reguladas por una entidad que Lotman llama *metatextos de la literatura* y en la que engloba, de modo indiferenciado, elementos de diverso orden: tanto normas o reglas implícitas cuanto tratados teóricos o ensayos críticos (Lotman 1976, 344). El común denominador de todos ellos es el tratarse de enunciados *sobre* la literatura (enunciados *metaliterarios*) de carácter preceptivo; la diferencia entre unos y otros radica en que algunos de ellos, como es el caso de los tratados y ensayos, están fijados en textos que se fundan en un esquema discursivo argumentativo y que proceden de un autor determinado, mientras que otros, como es el caso de las normas o reglas propias de un código estético, por lo común solo pueden inferirse a partir de su concretización en textos artísticos.

A fin de no confundir el conjunto global de conceptos y enunciados metaliterarios con los textos particulares que los registran, es conveniente reservar el término *metatexto* para el sistema de designación, clasificación y evaluación reconstruible a partir de todos los textos que lo manifiestan en forma explícita o implícita (escritos técnicos, artículos críticos, artes poéticas, manifiestos, declaraciones públicas de artistas o lectores competentes, opiniones transmitidas oralmente y conservadas en formas de "leyenda", principios poetológicos expresados o presupuestos en obras literarias, textos literarios elaborados en conformidad con tales o cuales creencias estéticas, etc.).

EL TEXTO LITERARIO. RASGOS DISTINTIVOS

Podemos completar ahora nuestra definición de *texto literario* recapitulando, para ello, los postulados básicos asumidos y precisados en las páginas precedentes:

1. Es literario todo texto capaz de cumplir una función estética dentro de los límites de un determinado sistema cultural.

2. Para que el texto pueda cumplir esa función debe tener una determinada organización interna.

3. Si bien es el sistema general de la cultura el que establece una constelación particular de funciones textuales y de correlaciones entre funciones y estructuras, es el mecanismo autoorganizador de la literatura el que dictamina, en cada estadio de su propio desarrollo, qué estructuras textuales particulares son aptas para cumplir una función estética.

4. Lo que en última instancia determina el carácter literario de un texto es su relación con un *metatexto* (variable según los diferentes sistemas literarios y los distintos estadios de un mismo sistema), que lo clasifica como tal, lo ordena dentro de una tipología, proyecta sobre él un valor y orienta su codificación y descodificación según una compleja jerarquía de normas pertenecientes a distintos códigos secundarios que se superponen a las del código primario de la lengua natural.

5. Todo texto literario se caracteriza por su codificación múltiple. El resultado de este proceso es el incremento de la complejidad de la estructura textual y, proporcional a él, el aumento de la capacidad informativa del texto.

LA RECEPCION DEL TEXTO LITERARIO. COMPETENCIA LINGUISTICA Y COMPETENCIA LITERARIA

El hecho de que no todo receptor esté en condiciones de descodificar la densa red de informaciones contenidas en el texto literario no es prueba de que éste carezca de una estructura fija ni de que, por lo tanto, no haya relación alguna entre funciones y estructuras. El que receptores con diferentes reservas de saber se comporten diferentemente respecto de los mismos textos, los lean de distinto modo, les atribuyan distintas estructuras e incluso les nieguen la función que el productor quiso darles (y que otros receptores les adjudican), no demuestra la inexistencia de estructuras textuales dependientes de ciertas funciones sino los distintos grados de competencia de los receptores.

Para que el receptor de un conjunto de estímulos acústicos o visuales devenga un lector u oyente de noticias periodísticas, propaganda comercial o poesía, un oyente de una sinfonía clásica, de música pop o de un jingle televisivo, un observador de un afiche propagandístico de cierta marca de comestibles o de una "naturaleza muerta", de una representación anatómica o una escultura, debe disponer de una serie de canales de transmisión no bloqueados por impedimentos físicos, psíquicos o de cualquier otro orden, debe dominar una gran variedad de códigos y debe estar dispuesto a ponerlos en juego para descifrar la información vehiculizada por la materia sígnica. Puesto que no todos los individuos socializados dentro de una misma cultura manejan todos los códigos necesarios para producir y/o recepcionar adecuadamente todos los tipos de mensajes posibles en esa cultura y puesto que no todos los que manejan los mismos códigos los manejan del mismo modo, parece justificado hablar tanto de una competencia comunicativa general como de subtipos de competencia comunicativa (correspondientes a los sistemas semiológicos secundarios), que cada grupo social e incluso cada individuo poseerían en distinta medida.

La afirmación precedente no implica, empero, postular una simetría total entre la competencia lingüística y las distintas formas de competencia vinculadas a los sistemas artísticos (literaria, musical, pictórica, etc.). Con toda razón se ha hecho hincapié, por ejemplo, en que el aprendizaje de la literatura –como el de cualquier arte– se produce mucho más tardía y conscientemente que el aprendizaje de la lengua, lo que redunda en diferencias de competencia mucho más marcadas de individuo a individuo, diferencias en las que inciden los más variados factores (incluidos los de orden estrictamente personal). Por otro lado, la no-comprensión o la no-aceptación de un texto produ-

cido como literario y recepcionado como tal por cierto grupo social no siempre es consecuencia de una falta de competencia sino que puede ser también el resultado de un conflicto de normas en aquellos momentos de reacomodación del sistema cultural en los que tienen lugar nuevas combinaciones entre funciones y estructuras textuales así como una redistribución de los juicios de valor que les van aparejados.

Con todo, si se toman como coordenadas los momentos de relativa estabilidad dentro de la incesante dinámica del cambio, esto es, aquellos mas o menos equidistantes entre la irrupción de uno o varios sistemas normativos concurrentes y su osificación y consiguiente reemplazo por otro u otros sistemas normativos igualmente concurrentes, y si se plantea el problema de la competencia literaria dentro de este marco restringido, es posible postular la existencia de una capacidad específica para producir y/o recepcionar y evaluar los mensajes canonizados o canonizables como literarios dentro de ese marco y representarse dicha capacidad como una compleja jerarquía de reservas de saber que se presupondrían unas a otras y que se ubicarían, por así decirlo, en las distintas marcas de una escala graduada. El grado mas bajo estaría representado por la capacidad de identificar un texto como literario sin reconocer a la vez el código estético particular en que aquél se sustenta. Esta forma elemental de reconocimiento puede basarse incluso en señales externas a la estructura del texto mismo como, por ejemplo, su presencia en un libro que anuncia desde el título su condición de *poesía* o *novela*. A partir de él se pueden concebir grados cada vez más altos de competencia conforme al incremento de la capacidad de manejar un mayor número de códigos estéticos (correspondientes a épocas, escuelas, géneros, estilos verbales, tipos ficcionales etc.) y un mayor número de reglas en relación con cada código.

Es preciso insistir, no obstante, en el hecho de que esta noción de competencia no pretende ser un correlato simétrico de la noción de competencia lingüística sino tan solo el producto muy modificado de su extrapolación y adaptación al campo de la literatura. No puede ser de otro modo, ya que el status de los códigos estéticos y de sus respectivas reglas no es directamente parangonable con el de las lenguas naturales. Si bien en ambos casos el sistema contiene la virtualidad de su propia transformación, es innegable que la literatura se desarrolla según una dinámica diferente: con la sola continuidad de la permanente ruptura de las reglas que han posibilitado la producción literaria anterior. La estabilización del sistema, que en el caso de las lenguas naturales es requisito indispensable para la eficacia de su empleo, significa en la literatura el primer paso a su osificación y el consiguiente empo-

brecimiento de su capacidad informativa. Es por ello que las obras literarias producidas en conformidad con un código estético cuya identidad ha dejado de ser problemática son clasificadas como imitaciones o epígonos y ubicadas en la parte más baja de la escala de valores. Las obras censadas como innovadoras o, al menos, 'originales' —y valoradas más alto en virtud de este mismo rasgo— se caracterizan, en cambio, por fundarse en un código estético de identidad precaria, que solo puede ser inferido a partir de su manifestación textual. El proceso de elaboración de tales obras incluye, por lo común, tanto la aceptación parcial como la transgresión de reglas conocidas, así como la creación de nuevas reglas que, en tanto se constituyen en el proceso mismo de producción, no son previsibles para el receptor, aun cuando éste posea el mayor grado de competencia pensable. Una de las respuestas posibles del receptor ante el desafío que le plantea el texto es intentar descifrarlo de acuerdo con alguno de los códigos estéticos que conoce de antemano; el resultado de este procedimiento es una transcodificación que puede llevar a la destrucción de la estructura textual creada por el productor y a la sustitución del mensaje que le es inherente por otro. Semejante respuesta es, por cierto, indicadora de un grado de competencia inferior al exigido por la complejidad del texto.

Recordemos, por último, que la competencia literaria incluye asimismo el conocimiento de —es decir, la posibilidad de reconocer— los textos particulares que constituyen el marco de referencia inmediato de un texto dado y que afloran en él por la vía de la cita, la alusión, la estilización o la parodia. Esta forma de competencia "intertextual" está en relación directa con la cantidad de lecturas atesoradas en la memoria y comprende, en sus grados más altos, el manejo de las lenguas en que han sido codificados todos los textos cuya relación dialógica se extiende a través de diferentes épocas y de distintos sistemas culturales.

III

LITERATURA Y POESIA

ALGUNAS HIPOTESIS DELIMITADORAS

Una vez definida la categoría *texto literario* podemos preguntarnos si los textos a los que intuitivamente adjudicamos el carácter de "poemas" y cuyo rasgo más notorio y constante a través de los diversos períodos de diversas literaturas parece ser su división en versos, representan o no un tipo específico de texto literario susceptible de una clara delimitación.

En lo que sigue utilizaremos los términos *poesía* y *poético* para referirnos a una cualidad menos general que la designada por el término *literario* pero subsumible en ella. Al adoptar el uso convencional de estos rótulos asumimos la hipótesis de que los textos poéticos tienen una identidad propia dentro de la clase de los textos literarios y que esa identidad admite una definición transhistórica. Esta última acotación debe entenderse en el sentido de que es preciso ir más allá de la mera verificación de que la poeticidad de un texto está determinada por su relación con un metatexto que lo inscribe en el dominio de la *poesía*. Así como en la caracterización de la clase textual literaria hemos procurado romper la circularidad de las definiciones relacionales especificando la naturaleza de las magnitudes interrelacionadas, se hace preciso comprobar ahora si la magnitud *poesía* ostenta algún rasgo que permanezca constante a través de las múltiples variaciones de los criterios clasificatorios del metatexto y de las correspondientes estructuras textuales rotuladas en cada época como poéticas. En el caso del texto literario el rasgo invariable es el cumplimiento de una función estética –operante tanto en el nivel cognoscitivo como en el emotivo– que se manifiesta en una estructura textual cuya ca-

racterística igualmente invariable es su codificación múltiple y su alto grado de densidad semántica. Queda por examinar ahora si los textos que a lo largo de la tradición literaria occidental han sido clasificados –intuitivamente o en el marco de una reflexión sistemática– como *poesía*, se distinguen por alguna cualidad específica y permanente, que se derive y a la vez se destaque de la cualidad común a todo texto literario.

Presentamos a continuación algunas conjeturas de carácter intuitivo que pueden servir como base para una delimitación más precisa:

1. La poesía parece caracterizarse, respecto de otras formas literarias, por una mayor proximidad a otras artes no-verbales como la música y las artes plásticas. Por "mayor proximidad" debe entenderse tan solo una virtualidad: la capacidad –siempre disponible pero no siempre explotada– de poner de relieve el lado concreto y sensorial de los lignos lingüísticos para obtener con ellos efectos acústicos y/o visuales portadores de informaciones adicionales que se superponen a las propiamente lingüísticas.

   En Occidente la poesía se vincula con la música desde sus orígenes grecolatinos de dos maneras diferentes. En unos casos la 'imita' mediante la sistemática manipulación de los aspectos audibles de los signos con miras a crear una armonía verbal fundada tanto en regularidades cuantitativas y cualitativas (duración y timbre de los grupos silábicos) como en una suerte de contrapunto entre el esquema rítmico cuantitativo y el esquema prosódico tonal. En otros casos se asocia directamente a la música para constituir con ella una unidad verbo-vocal-instrumental, como en las partes corales de la tragedia clásica o en los muchos y variados textos en verso que los filólogos alejandrinos incluyeron en una categoría cuyo nombre procede de uno de los instrumentos acompañantes más usados: la *lírica* (poesía con lira).

   La proximidad a los sistemas artísticos que trabajan con medios visuales se muestra en todos aquellos textos en que una parte sustancial de las informaciones primarias (sobre la realidad modelizada) y secundarias (sobre los códigos estéticos co-modelizantes), se deriva de una especial división y distribución de los signos gráficos en el blanco de la página. Esta conexión de lo poético con lo pictural se hace particularmente patente en la *poesía concreta* de nuestro siglo pero, a pesar de su menor difusión, es de casi tan vieja data como la poesía-canto (la *lírica* griega):

se remonta al *technopaignion* de los alejandrinos y a los *carmina figurata* de los latinos.

2. La semantización de los aspectos audibles y visibles de los signos lingüísticos es uno de los muchos recursos de que dispone la literatura para concentrar un gran volumen de información en el reducido 'espacio' de un texto. Esta capacidad de almacenar y transmitir información en forma extremadamente compacta y económica —compartida por la literatura con todos los sistemas artísticos— parece manifestarse en los textos poéticos en un grado todavía más alto que en los restantes textos literarios, lo que a su vez parecería ser el resultado de la explotación intensiva de elementos no-precodificados en el sistema primario de la lengua, tales como fonemas, grupos fónicos o esquemas prosódicos o sintácticos que pueden asumir significados ocasionales. En la medida en que estos elementos se vuelven portadores de condensadas informaciones primarias y secundarias que se superponen a las vehiculizadas por los elementos precodificados, el mensaje poético intensifica en virtud de ellos la densidad y complejidad semánticas consustanciales a todo mensaje literario.

3. En los textos poéticos se percibe más marcada la tendencia —propia de todo texto artístico— a organizar el material del código primario de tal modo, que a la usual división de los signos se le superpone una nueva división por encima y por debajo del nivel de la palabra. A consecuencia de ella, el texto literario se erige en un gran signo complejo dentro del cual las palabras se comportan como elementos sígnicos e inversamente morfemas y fonemas pueden adquirir, sobre todo en poesía, el carácter de los signos de la lengua natural (Cf. Lotman 1972, 48-49 y Greimas 1976, 16-17).

La diferente segmentación de los signos del código primario es, con todo, por muy importante que sea su rol en el ensamblaje del texto poético, una de las muchas y variadas manifestaciones de la manipulación del material verbal con miras a su despragmatización. Este proceso, consistente en desmontar y rearmar las estructuras de la lengua natural o en recombinarlas o en insertarlas en nuevos contextos según las normas de un código estético acoplado al lingüístico, es parangonable a la actividad del artista plástico que trabaja con una materia ya estructurada (chatarra de vehículos, piezas de motores, utensilios y artefactos de uso cotidiano etc.) y la modifica en su forma, la reordena o simplemente la

reubica en un espacio distinto del habitual para despojarla de su funcionalidad pragmática y volverla vehículo de un condensado mensaje que incluye informaciones sobre el mundo, sobre la personalidad del artista que lo aprehende en el acto de modelizarlo y sobre un lenguaje artístico específico que co-modeliza la parcela de mundo representada en la obra.

Los resultados del trabajo de despragmatización y resemantización de los signos utilizados en el intercambio cotidiano, si bien son perceptibles en toda obra literaria, se manifiestan, sin embargo, con mayor nitidez, intensidad y sistematicidad en los textos canonizados como poéticos a lo largo de siglos dentro de la serie literaria de la historia cultural de Occidente. Una de las primeras explicitaciones teóricas de este fenómeno se encuentra en la exaltación aristotélica de lo "extraño" (*xenikón*) –esto es, de todas las formas lingüísticas infrecuentes en la comunicación pragmática– y de las metáforas fundadas en analogías poco evidentes como particularmente aptas para el discurso poético en oposición a las diversas formas de oratoria y, en general, a todas las formas de discurso no artístico. En opinión de Aristóteles la metáfora, al igual que las demás figuras extrañantes que él asocia a la poesía, no es un medio de "embellecimiento" del mensaje, como tal prescindible, sino la manifestación verbal de un modo no rutinario de aprehender la realidad (Cf. *Poética*, Cap. 22, 1459 a 48; *Retórica*, L. III, Cap. 11, 1412 a 11-15 y Cap. 2, 1405 a 8-10). Al poner de relieve que en la producción de metáforas poéticas lo que cuenta no es el dominio de cierta técnica verbal sino una capacidad de percepción individual e intransferible, reconoce implícitamente que el verdadero poeta no modeliza la realidad apoyándose en el filtro preclasificador del código lingüístico manejado por el conjunto social sino que, por el contrario, se ve compelido a manipular los signos de ese código para poder expresar un modo personal de apropiación del mundo basado en el rechazo de categorías apriorísticas y generalizaciones simplificadoras. El texto poético representa, desde esta perspectiva, un paradigma y un límite: es el ámbito en el que el proceso de desmecanización y remodelación del material lingüístico –que está en el comienzo de toda construcción literaria– se realiza de la manera más exhaustiva y sistemática.

4. Entre los elementos no-precodificados más explotados por los textos poéticos de casi todas las épocas y culturas se cuentan las figuras de recurrencia (reiteración de unidades de todos los niveles lingüísticos, des-

de el tipográfico –en el caso de la poesía escrita– hasta el semántico). El único denominador común de todos los textos poéticos parece ser, empero, la distribución más o menos regular del material verbal en secuencias fónicas y/o gráficas ("versos" o componentes de una figura verbo-pictórica en el caso de la poesía visual) configuradas según los más variados criterios en conformidad con los correspondientes códigos estéticos.

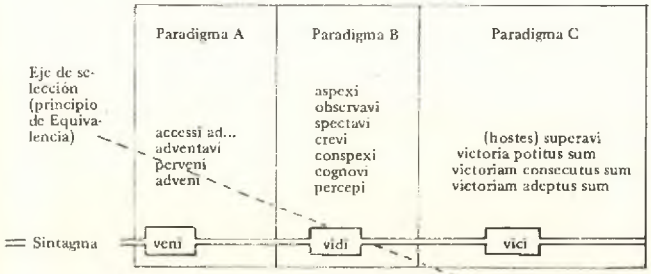
EL MODELO DE JAKOBSON: LA "FUNCION POETICA" DE LA LENGUA Y EL DISCURSO DE LA POESIA

La última de las conjeturas enumeradas es quizás la más cuestionable pero a la vez la que posee una mayor capacidad de rendimiento para la determinación de rasgos distintivos. Obsérvese, en efecto, que las tres primeras conjeturas encaran la poeticidad como una cuestión gradual, esto es, ubican la supuesta clase *texto poético* en el punto en que cierta cualidad, compartida en mayor o menor medida por todos los textos literarios, se manifiesta del modo más intenso y constante en la estructura textual. La cuarta y última, en cambio, plantea la posibilidad de distinguir dicha clase por una cualidad específica: la organización del material verbal según algún principio rítmico sonoro y/o visual que lo segmente en secuencias regularmente reiteradas. Asumir este criterio delimitativo implica, por cierto, la operación complementaria de excluir del ámbito poético todos los textos literarios que no participen de esa cualidad; no implica, sin embargo, –y aquí reside el aspecto discutible de la propuesta– la exclusión de los textos no-literarios (por ejemplo propagandísticos) que ostenten el tipo de organización señalado. Esta manera de abordar el problema de la poeticidad que, como se verá enseguida, no es básicamente errónea sino tan solo insuficiente hasta tanto no se la combine con otros criterios, nos remite a un paradigma teórico tan influyente como controvertido desde su aparición: a los trabajos de R. Jakobson sobre poesía y, en particular, a su célebre ponencia de Bloomington: "La lingüística y la poética" (Jakobson 1974 [1960]).

Entre las diversas funciones de la lengua Jakobson incluye una "función poética" que se manifiesta en una suerte de reflexivización del mensaje. Mientras que en los usos no literarios de la lengua –por muy diferentes que sean entre sí– el enunciado remite siempre, primordialmente, a algo que está fuera de él, en el uso literario remite predominantemente a sí mismo: es a la vez portador y contenido del mensaje.

La función poética de la lengua se puede reconocer empíricamente en el hecho de que entre los elementos de todo texto en el que ella actúa existen siempre relaciones de equivalencia análogas a las que se dan entre los miembros de un paradigma lingüístico. La formulación jakobsoniana de este fenómeno es ya famosa: "La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación" (Jakobson 1974, 138).

En la base de este postulado está la distinción entre dos procedimientos fundamentales que entran en juego en la formación de todo enunciado: la selección de elementos individuales a partir de paradigmas y la combinación, conforme a las reglas de la gramática, de los elementos seleccionados. Supongamos, por ejemplo, que la información que se quiere transmitir es: 'el niño de pecho chilla'. El hablante hace una selección entre una serie de nombres más o menos semejantes intercambiables entre sí (tales como *crío, bebé, guagua*) y entre una serie de formas verbales igualmente intercambiables, (tales como *chilla, grita, berrea*). Las expresiones elegidas (por ejemplo *bebé* y *berrea*) se encadenan en un sintagma: *el bebé berrea.* Mientras que entre los elementos del eje de selección, es decir, entre los miembros del paradigma nominal y del paradigma verbal respectivamente, existen relaciones de equivalencia, entre los elementos del eje de combinación, es decir, entre los elementos del sintagma, existen relaciones de contigüidad. Por cierto que sería demasiado simplista representarse selección y combinación como dos procesos totalmente independientes uno de otro. En todo proceso de formulación tiene lugar, más bien, una constante interacción entre ambos. Esta interacción es tanto más intensa cuanto mayor es el predominio de la función poética sobre las demás funciones de la lengua. En un enunciado con función poética, la selección está en gran parte determinada por la tendencia a crear equivalencias entre los elementos que se van encadenando en sintagmas: para escoger en cada caso la expresión 'adecuada', el hablante toma siempre en consideración los rasgos prosódicos, fonológicos, morfológicos, sintácticos, semánticos, etc., de los demás segmentos de la secuencia textual y los combina sobre la base de las semejanzas o desemejanzas entre ellos. El principio de equivalencia se erige, así, en procedimiento constitutivo de la secuencia. El célebre mensaje de victoria de César *veni, vidi, vici* ("llegué, vi, vencí"), mencionado por Jakobson como prueba de que el campo de acción de la función poética no se limita a la poesía, nos servirá para ilustrar este fenómeno:



En la gráfica intentamos mostrar cómo el criterio de selección está determinado en buena medida por la búsqueda de correspondencias formales en el eje de combinación. Así, por ejemplo, la preferencia otorgada a *veni* respecto de *adveni, perveni* o de cualquier otra expresión semánticamente equivalente se puede explicar, entre otras razones, por su mayor semejanza fónica con *vidi* y *vici*. Lo mismo vale, ciertamente, para los demás miembros del sintagma. Incluso el uso de *vidi* y *vici* sin objeto directo se puede interpretar como resultado de la tendencia a mantener el paralelismo con la forma verbal intransitiva *veni*. Respecto de la consonante inicial, de la vocal final, del número de sílabas, de la cantidad vocálica, del acento de palabra y de la función sintáctica, *veni, vidi* y *vici* se pueden considerar miembros de una clase de equivalencias o, dicho de otro modo, de un paradigma actualizado en el texto. La gráfica permite distinguir, por lo tanto, dos tipos de relaciones de equivalencia: la 'vertical' entre las expresiones disponibles y la 'horizontal' entre los tres miembros del sintagma. Utilizando la terminología de Saussure se puede decir que en el primer caso los elementos equivalentes están unidos *in absentia*, en una serie mnemónica virtual, mientras que en el segundo caso están unidos *in praesentia*, en una serie efectiva. Característico de la función poética es, pues, el unir *in praesentia* elementos que normalmente están unidos *in absentia*.

Puesto que la lengua poética se distingue por el hecho de que entre los elementos de la secuencia textual tienen lugar múltiples relaciones de equivalencia que se superponen a las relaciones de contigüidad, la tarea fundamental del analista consiste —según Jakobson— en investigar todas las equivalencias comprobables en un texto dado y deducir de su distribución la estructura del texto. Para ello puede servir cualquier rasgo como criterio de equivalen-

cia: "En poesía cada sílaba es puesta en relación de equivalencia con todas las otras sílabas de la misma secuencia; cada acento de palabra se considera igual a todo acento de palabra y, del mismo modo, inacentuado igual a inacentuado; largo (prosódicamente) igual a largo, breve igual a breve; límite de palabra igual a límite de palabra, ausencia de límite igual a ausencia de límite; pausa sintáctica igual a pausa sintáctica, ausencia de pausa igual a ausencia de pausa" (Jakobson 1974, 138)

Uno de los aspectos más objetados del modelo que acabamos de exponer es el hecho de que el postulado central –el referente a la proyección del principio de equivalencia– aparezca encuadrado en un marco funcional que lo vuelve fácilmente falseable. Al suponer la existencia de una función poética que se combinaría de diferentes modos y en distintas proporciones con las demás funciones de la lengua, Jakobson se ve forzado a caracterizar a la poesía (y a la literatura en general) según un criterio cuantitativo-gradual: poéticos son aquellos textos en los que predomina la función poética o, dicho de otro modo, en los que la proyección del principio de equivalencia no cumple el rol subsidiario de reforzar la eficacia de las otras funciones (por ejemplo de la apelativa, como ocurre en la propaganda) sino que es un fin en sí misma. Aun sin profundizar sobre la validez de un criterio de este tipo, resulta claro que cuando los problemas se plantean en términos de preponderancia no es posible establecer fronteras nítidas: no podrá decirse con certeza dónde termina lo literario y empieza lo que ya no es literario ni tampoco cuál es el exacto espacio de la poesía dentro del ancho campo de la literatura.

Cuando Jakobson habla del predominio de la función poética parece aludir a la *literariedad,* es decir, a los rasgos distintivos de todo texto literario independientemente de su clasificación en géneros y de la distinción prosa-verso. Sin embargo, el excesivo peso que adquieren en las ejemplificaciones aquellos textos en verso tradicionalmente designados *poemas* hace sospechar que Jakobson ve en ellos algo así como el grado máximo de la literariedad, lo cual implicaría la suposición de que los rasgos distintivos del texto poético –del poema– aparecerían 'diluidos' o parcialmente presentes no solo en muchos textos no-literarios (como por ejemplo *slogans* políticos y propagandas comerciales con paronomasias o rimas) sino también en todos los demás tipos de textos literarios no poemáticos (como por ejemplo dramas o relatos en prosa). Si esta interpretación es correcta, habría que adjudicarle a Jakobson la idea de que la literariedad es una propiedad cuantificable, que permitiría establecer una clasificación textual según una escala graduada, sin hacer intervenir los juicios de valor dependientes del código estético en que

se funda cada texto. Semejante escala se extendería desde un 'mínimo literario' de contornos difusos (en el que se incluirían los mencionados textos pragmático-propagandísticos con rimas y otros similares) hasta un 'máximo literario' representado por la poesía. No vale la pena insistir sobre las insalvables dificultades que plantearía la aplicación de una hipótesis con estas características.

LA NOCION DE "EQUIVALENCIA"

Todas las objeciones que acabamos de anotar no anulan, sin embargo, la validez del principio de equivalencia como criterio diferenciador para la delimitación del texto poético. Su capacidad de rendimiento se hace más evidente cuando se lo considera al margen del modelo de funciones lingüísticas en que Jakobson lo inscribe y, sobre todo, cuando se lo correlaciona con otros criterios de tipo pragmático. Pero para poder realizar satisfactoriamente esta operación se requiere, en primer término, clarificar y precisar la noción misma de "equivalencia".

Esta noción, al igual que el concepto complementario de "paradigma", es utilizada por Jakobson de un modo algo vago y variable. Al respecto conviene recordar que los miembros de un paradigma (en el sentido lingüístico del término) poseen siempre dos rasgos: una relativa igualdad estructural (intercambiabilidad) y una relativa diferencia. Así, por ejemplo, un paradigma conjugacional (*amo, amas, ama* . . .) se basa en una cierta equivalencia (*am-*) pero a la vez en una cierta no-equivalencia (*–o, –as, –a* . . .). Lo mismo valdría para los múltiples paradigmas que es posible establecer conforme al parámetro adoptado en cada caso.

La equivalencia total –la exacta repetición de un elemento– es, como se ve, paradigmáticamente sin sentido. Dado que ella está en la base de todos los fenómenos relativos a la versificación, es conveniente que las repeticiones de esquemas cuantitativos o tonales no se entiendan como realizaciones sintagmáticas de un paradigma –como lo sugiere la citada formulación jakobsoniana– sino como series de recurrencias no-triviales cuyo mínimo elemento está constituido por una serie de dos segmentos idénticos.

Jakobson no hace tales distingos. Utiliza el término *equivalencia*, sin otra precisión, para referirse a tres situaciones que, en nuestra opinión, deberían ser deslindadas: a) igualdad total b) igualdad parcial (en conjuncion con

una diferencia parcial) y c) oposición. Para evitar ambigüedades podría ser útil rebautizar cada uno de estos casos con los términos *recurrencia, equivalencia estricta* y *equivalencia oposicional* respectivamente (u otros similares), toda vez que se los relacione con el postulado de la proyección del principio de equivalencia del eje paradigmático al sintagmático. La aplicación de este postulado resulta, en efecto, evidente, cuando en el eje de combinación se encadenan, por ejemplo, sinónimos (equivalencia estricta) o antónimos (equivalencia oposicional). No siempre ocurre otro tanto, en cambio, cuando reaparece un mismo fonema o grupo de fonemas, una cantidad vocálica, un esquema acentual, una misma construcción sintáctica etc. En tales casos habría que tener mayor cautela en la utilización de la noción de equivalencia. Así, estará justificado decir, por ejemplo, que dos segmentos de una construcción paralelística son equivalentes –e incluso que son realizaciones sintagmáticas de un mismo paradigma–, a condición de que la igualdad de función sintáctica se combine con una no-igualdad léxica. Si, en cambio, hay total identidad sintáctica y léxica, es más adecuado considerar el fenómeno como una recurrencia. Del mismo modo, se podrá decir que dos sílabas largas o dos sílabas acentuadas son equivalentes, a condición de que la igualdad de ambas se reduzca a la longitud vocálica o al acento y de que sean diversas en otros aspectos, por ejemplo, en su constitución fonémica. Si son idénticas desde todo punto de vista, será preferible hablar de repetición o recurrencia.

EQUIVALENCIAS HORIZONTALES COMO CONDICION NECESARIA PERO NO SUFICIENTE DE POETICIDAD

Una interesante reflexión de uno de los autores que recientemente han puesto en tela de juicio la validez transhistórica del principio de equivalencia, proporciona, paradójicamente, un excelente punto de partida para demostrar su aplicabilidad a la clase *poesía*, independiente de condicionamientos históricos y de las correspondientes variaciones del metatexto literario.

En un trabajo que antecede en unos cuantos años a sus actuales objeciones a la poética de Jakobson, G. Genette (1970 [1968]) señala que la verdadera "estructura" del lenguaje poético "no es ser una *forma* particular, definida por sus accidentes específicos, sino más bien un *estado*, un grado de presencia y de intensidad al que puede ser llevado, por así decirlo, cualquier enunciado, con la única condición de que se establezca en torno de él ese *margen de silencio* que lo aísla en medio (pero no lo aparta) del habla cotidiana" (78-79). Al respecto cita en una nota una bella idea de Eluard: "Los poemas tienen siempre grandes márgenes blancos, grandes márgenes de silencio" y lla-

ma la atención sobre el hecho de que incluso "la poesía más liberada de las formas tradicionales no ha renunciado (por el contrario) al poder de condicionamiento poético que deriva de la disposición del poema en el *blanco* de la página. Hay justamente, en todos los sentidos del término, una *disposición poética*".(loc. cit., nota 48)

Desde una perspectiva epistemológica bastante diferente, también A. Greimas parece admitir este principio. Al examinar el postulado de la correlación entre el plano de la expresión y el del contenido niega que se pueda pretender que en el caso de la poesía exista un verdadero isomorfismo pero sugiere, no obstante, que la especificidad del discurso poético debe buscarse en una particular relación entre ambos planos. Dicha relación se podría definir, en su opinión, como la co-ocurrencia de dos discursos paralelos correspondientes a cada uno de esos dos niveles, que se desarrollan simultáneamente pero en forma autónoma y que producen regularidades formales comparables y ocasionalmente homologables (Greimas 1976, 21). Entre los principales constituyentes del plano de la expresión se encuentran las diferentes manifestaciones suprasegmentales, a propósito de las cuales hace una acotación en cierto aspecto análoga a la de Genette:

> [. . .] el nivel prosódico puede estar presente en su forma gráfica: la disposición general del texto impreso, la distribución de los espacios blancos que marcan las pausas, los signos de puntuación o su ausencia, la utilización de variantes tipográficas [. . .] desdoblan la manipulación fónica del nivel prosódico y rearticula la "prosa" en "poesía".(18)

Las observaciones precedentes parecerían corroborar —por encima de la diversidad de su origen y de sus respectivos contextos— el principio fundamental de la teoría poética jakobsoniana: la presencia de equivalencias horizontales como rasgo típico del discurso poético. En efecto, aceptar que existe una "disposición poética" es aceptar el principio de la equivalencia (o recurrencia) rítmico-auditiva (y/o rítmico-visual) de cada margen de silencio (y/o blanco) con todo otro margen de silencio (y/o blanco), de cada cadena fónica (y/o gráfica) limitada por márgenes de silencio (y/o blancos) con toda otra cadena fónica (y/o gráfica) limitada por márgenes dentro de un mismo texto, de cada intervalo-límite de comienzo de cadena con todo otro intervalo-límite de comienzo de cadena,de cada intervalo-límite de final de cadena con todo otro intervalo-límite de final de cadena, de cada segmento relleno con letras o formas gráficas cualesquiera con todo otro segmento relleno con las mismas le-

tras (o simplemente con letras) o con las mismas formas gráficas (o con formas gráficas que alternan regularmente con vacíos) etc.

Esta interpretación de la reflexión de Genette –que parece enteramente lícita dentro del marco conceptual del ensayo al que pertenece el pasaje citado– está, sin embargo, en franca contradicción con su más reciente crítica a Jakobson (Genette 1976, 303-314, esp. 313), según la cual el principio de equivalencia representaría una idea típicamente romántica y sombolista, no aplicable a la poesía de todos los tiempos ni, mucho menos, a la más moderna.

Mucho se ha insistido en este último argumento refutatorio. Todos los autores que, como Genette, se manifiestan escépticos sobre el carácter distintivo de las equivalencias horizontales, se amparan para ello en la idea de que existen tradiciones poéticas que no se dejan analizar según este principio, ya sea en el nivel fonológico o en el morfológico.

Creemos que tales críticas solo tienen validez dentro de ciertos límites que conviene precisar. Es indudable, en efecto, que un sinnúmero de textos considerados poéticos en diferentes épocas y culturas no presentan una organización textual basada en recurrencias fonológicas o morfológicas. Muchos de ellos carecen incluso no solo de rimas sino además de todo esquema métrico regular, sea éste cuantitativo, acentual o tonal. Cabría preguntarse, empero, si es posible concebir un texto poético sin "márgenes blancos" en un sentido a la vez literal y metafórico, es decir, sin pausas sonoras y/o visuales, sin una detención, regularmente reiterada, de la cadena sonora o de la secuencia gráfica o, en el caso especial de la poesía visual, de las porciones rellenas con letras –o restos de letras o manchas o formas cualesquiera– de la superficie en blanco que les sirve de fondo. Uno se inclina por la respuesta negativa cuando advierte que ciertos textos que parecen responder a un considerable número de convenciones aceptadas como poéticas dentro de ciertas coordenadas históricas pero que no ostentan esos "márgenes blancos" generadores de una insistente ritmicidad auditiva y/o visual, suscitan de inmediato la duda sobre su status (¿"poesía" o "prosa poética"? ¿"texto poético" o "texto literario con algunos rasgos poéticos"? ¿"lírica en prosa"? ¿"anti-poesía"?). La presencia de esos mismos "márgenes" –siempre en relación con las convenciones mencionadas– vuelve, en cambio, superflua toda especulación al respecto.

Se podría aceptar, por tanto, que al menos uno de los distintos tipos de

equivalencias horizontales contemplados por Jakobson es común a todos los textos producidos y recepcionados como poéticos en diferentes épocas, lo que no implica, ciertamente, admitir que la existencia de cierto esquema rítmica sonoro y/o visual sea condición a la vez necesaria y suficiente de poeticidad.

Ya Aristóteles había reconocido, contra la opinión imperante en su época, que la sola presencia del verso no basta para volver poético un texto, "dado que se podría versificar las obras de Herodoto y no serían por ello menos historia con versos que sin versos" (Poética, Cap. 9, 1451 b 2-4).

LA "DISPOSICION POETICA" DEL TEXTO EN RELACION CON UN METATEXTO Y CON LAS CONDICIONES PRAGMATICAS DE SU UTILIZACION

La contradicción aparentemente irresoluble entre la posición aristotélica y la de quienes, como el sofista Gorgias, sostenían que el verso es el único rasgo distintivo de la poesía, contradicción que de alguna manera se prolonga en el debate actual sobre el valor definitorio del principio de equivalencia, deja de ser tal cuando se reconoce el carácter parcial (*necesario pero no suficiente*) del criterio delimitador y cuando se lo integra en un sistema clasificatorio capaz de dar cuenta de las diferencias específicas de los textos literarios en general. Sobre el trasfondo de los criterios propuestos más arriba para demarcar la clase *texto literario* se puede sostener, en efecto, que la "disposición poética" se erige en rasgo distintivo de poeticidad siempre que –y solo cuando– esté en relación con un metatexto que la clasifique como literaria, que ordene el texto dentro de una tipología literaria y que oriente su codificación y descodificación según una jerarquía de sistemas normativos que se superponen al de la lengua: de época, escuela, género, estilo verbal etc.

Otro factor, ciertamente subsidiario –por cuanto se deriva del status literario o no-literario del texto– pero que colabora adicionalmente a constituir la distintividad de dicho rasgo, atañe a las condiciones pragmáticas de la utilización del texto con "disposición poética". Un ejemplo: si bien la poesía trágica griega es impensable sin el trímetro yámbico de las partes dialogadas y sin las variadas y sofisticadas combinaciones de versos líricos en las estrofas destinadas al canto del coro, la presencia de ambos tipos de versos –obligatoria para el género dramático como la del hexámetro dactílico para la épica– solo funciona como rasgo de poeticidad trágica en conjunción con otros rasgos típicos del género que resultan de la aplicación de sistemas normativos concurrentes con el sistema métrico y, como él, inscriptos en el metatexto co-

rrespondiente al período clásico de la literatura griega antigua. Entre ellos se cuentan, principalmente, cierto registro verbal (predominio de un estilo 'sublime', que admite metáforas audaces, neologismos y extensas palabras compuestas, con especial concentración de recursos extrañantes en las partes cantadas), una determinada estructuración del mundo ficcional (caracteres 'medios', no muy distantes del espectador, acciones aptas para producir conmoción y espanto, cambio de fortuna de la felicidad a la desgracia etc.) y el hecho de que el texto sea representado –o representable– por actores y por cantantes-danzarines acompañados de músicos en un escenario con ciertas características específicas. Otro tanto puede afirmarse de un poema épico popular o culto de la antigüedad, el Medioevo o el Renacimiento, de una comedia del Siglo de Oro español, de una oda horaciana o de unas rimas de Bécquer, de un soneto amoroso de Garcilaso de la Vega o de Severo Sarduy, de una novela en verso de Pushkin o de cualquier poema moderno en "versos libres".

Si en la deliberadamente caótica enumeración anterior se han mezclado épocas, escuelas, géneros, estilos, formas métricas y autores, es para insistir en el hecho de que la única característica común a todos los especímenes mencionados, el verso, funciona como rasgo distintivo de poeticidad solo a partir del supuesto de que los tipos textuales en cuestión están ligados a un metatexto que los designa, ordena y evalúa como literarios, lo que a su vez implica que el verso no distingue por su sola presencia sino por su vinculación específica con cada uno de los sistemas normativos correspondientes a épocas, escuelas, géneros, estilos etc. y por su relación con los contextos situacionales en que es utilizado.

LA FUNCION DEL VERSO EN TEXTOS POETICOS Y TEXTOS PRAGMATICOS

Esta manera de enfocar el problema de las equivalencias horizontales en el texto poético permite resolver la aporía a que llega Jakobson al dar por sentado que en tales equivalencias se manifiesta siempre una "función poética" de la lengua, sin tomar en consideración ni la situación comunicativa ni los códigos extralingüísticos puestos en juego por los comunicantes. Precisamente el no tomar en cuenta estos factores trae como consecuencia la imposibilidad de distinguir satisfactoriamente un poema de una propaganda comercial, un *slogan* político o un conjuro mágico en el caso de que todos los textos ostenten cualquier tipo de equivalencia horizontal y que, por lo tanto, opere en todos ellos la "función poética". Tratar de zanjar el problema afirmando, por ejemplo, que en el poema predomina la función apelativa sobre la poética es susti-

tuir una explicación fundada en el análisis de los objetos y sus rasgos diferenciadores por la racionalización de una aprehensión intuitiva de la diferencia. La racionalización consiste, en este caso, en pretender definir, según el modelo de una combinación jerárquica de funciones lingüísticas, clases de textos identificados apriorísticamente en conformidad con una praxis de lectura en la que los factores extralingüísticos silenciados en la definición juegan un rol fundamental.

En un texto poemático la distribución más o menos regular del material verbal en secuencias fónicas y/o gráficas (o en unidades verbo-pictóricas en el caso de la poesía visual) cuyos límites no coinciden –al menos de manera integral– con las divisiones usualmente practicadas en el habla cotidiana, es el resultado de la aplicación de un sistema normativo que a su vez se correlaciona con otros sistemas normativos que determinan, por ejemplo, la selección del vocabulario y la sintaxis, la selección y articulación de los temas, la linealidad del discurso o su ruptura, la organización del mundo miméticamente constituido en la ficción (si se trata de un texto ficcional) etc. Las interrelaciones de los varios sistemas normativos concurrentes en cada texto configuran constelaciones diversas, que representan el esquema de base de los diferentes tipos de discurso admitidos por el metatexto. Es en virtud de su posición dentro de una determinada constelación de códigos secundarios –adicionales al de la lengua– que el verso (o cualquier entidad rítmica equiparable con él) proyecta sobre el texto una valencia poética y condiciona, en el receptor competente, la puesta en juego de procedimientos de descodificación mucho más complejos de los utilizados en la comunicación pragmática.

En una propaganda comercial versificada, en cambio, la organización de los enunciados en secuencias regularmente reiteradas es el resultado de la aplicación de una norma aislada, que no se ubica en ninguna constelación normativa ni, en consecuencia, en ninguno de los metatextos históricamente verificables, razón por la cual el verso, despojado de su capacidad de proyectar en el texto una valencia, se limita a dotarlo de un 'ornato' pseudopoético. El hecho de que la norma métrica manifestada en el texto propagandístico aparezca desvinculada de los códigos epocales, genéricos, literario-ficcionales, estilístico-verbales etc. conforme a los cuales se elaboran y descifran todos los mensajes que cumplen una función estética en el marco de un sistema cultural determinado, hace que cualquier receptor que haya sido socializado dentro de esa cultura se comporte ante dicho texto no como lector u oyente de poesía sino como potencial consumidor del producto promocionado en verso. A ello colabora, por cierto, el hecho, inseparable del anterior, de que el texto aparez-

ca inscripto en el contexto situacional que se reconoce como propio de la propaganda: no en un libro de poesía ni en un recital poético sino, por ejemplo, en las secciones comerciales de periódicos o revistas, en afiches callejeros, espacios radiales o televisivos etc.

Mediante el empleo metafórico del término *valencia* nos referimos a una propiedad que el verso solo adquiere en su utilización literaria: la de informar implícitamente sobre su posición dentro de una constelación de códigos secundarios y, por consiguiente, sobre la capacidad de combinación del sistema métrico con otros sistemas normativos según los principios establecidos en cada estadio de un sistema literario por el metatexto correspondiente. Afirmar que el verso proyecta en el texto literario una valencia poética implica, pues, no solo que lo dota de una marca de poeticidad sino, además, que remite, en conjunción con los demás componentes de la estructura textual, a la particular constelación de códigos estéticos que se manifiesta en el texto y en virtud de la cual éste puede ser clasificado y evaluado.

En el caso de la propaganda comercial, el *slogan* político o cualquier texto parangonable con "disposición poética", la equivalencia rítmica auditiva y/o visual de los enunciados no vehiculiza ninguna de las informaciones específicamente artísticas que acabamos de enumerar. No se puede negar, sin embargo, que incluso en este espacio textual la proyección del principio de equivalencia sobre la secuencia redunda en un incremento de la complejidad y densidad semánticas del texto. También aquí la formación de pares de unidades lingüísticas recurrentes o equivalentes puede producir variados efectos de sentido que se imbrican en el mensaje primario y abren brechas en su linealidad, como, por ejemplo, instaurar una relación de semejanza (u oposición quasi-antonímica) entre elementos léxicos totalmente disímiles o poner al descubierto una diferencia en lo aparentemente idéntico. Pero es preciso recalcar que tales efectos –que, como se ha visto, no son *per se* poéticos– no van aparejados aquí con otras tantas informaciones implícitas sobre los sistemas modelizadores secundarios que regulan la constitución de todo mensaje con función estética.

La explotación de ciertos recursos emparentados con la música o las artes visuales, la semantización de los aspectos audibles y visibles de los signos lingüísticos así como su segmentación según un orden jerárquico diferente del de la lengua natural (Cf. supra, 52-55), son algunos de los caminos por los que los textos propagandísticos (u otros similares) pueden llegar a tocar tangencialmente la clase poética. El hecho decisivo que los aparta de ella es que la

reorganización y resemantización del material verbal no obedece a los principios constructivos de un sistema modelizador secundario que se valga del sistema primario de la lengua natural para producir fisuras en el filtro preclasificador de la realidad que aquélla impone a sus usuarios. En el texto poético la manipulación de los signos en conformidad con un código estético tiene como meta la constitución de un modelo de mundo menos general y estereotipado que el elaborado por la conciencia colectiva de una comunidad cultural. En el texto propagandístico, en cambio, esa misma manipulación, en tanto que responde a normas desgajadas de códigos estéticos y por ello mismo ya sin conexión alguna con los correspondientes modelos artísticos de la realidad, no cumple la función de socavar sino, más bien, de reforzar la presencia mediatizadora del código lingüístico en la apropiación del mundo (Cf. supra 38-41). Por esta razón las equivalencias horizontales no pasan de ser aquí medios de ornamentación y relieve: las 'apoyaturas' de un discurso de identidad no problemática cuyo fin es movilizar estereotipos conceptuales y emotivos.

LA IDENTIDAD DEL DISCURSO LITERARIO. EL CASO DE LA LIRICA

Los criterios diferenciadores que acabamos de proponer pueden adquirir una adicional capacidad discriminadora si se los replantea en relación con la noción de "identidad discursiva", que a su vez presupone la distinción básica entre las magnitudes *texto* y *discurso*.

Para K. Stierle, autor de quien proceden estos conceptos operatorios, el texto es la base verbal del discurso (Stierle 1979, 507-510). La recurrencia y la conexidad de los elementos lingüísticos dan al texto coherencia pero no identidad. Dichos factores solo se vuelven identificatorios cuando el texto se entiende como una acción ejecutada por un sujeto hablante que se manifiesta en la identidad de un rol, esto es, cuando se lo traspone a la dimensión del discurso.

El sentido y la identidad del discurso resultan de su vinculación con un esquema discursivo institucionalizado pero no son reductibles a la mera concretización del esquema de base sino que se constituyen en el complejo proceso de tránsito del esquema a su realización. A lo largo de este proceso se producen numerosas brechas en las que el sentido del discurso se dispersa en múltiples direcciones y su identidad se perfila en una relación de proximidad-distancia con la identidad del esquema: en la incesante apertura del discurso hacia el no-discurso.

En el ámbito de los textos pragmáticos –por muy variados que ellos sean– la línea de identidad del discurso se mantiene al precio de una radical reducción de la multiplicidad de contextos en los que tiende a proyectarse cada elemento discursivo. La sujeción a un esquema de base que orienta la producción y recepción del discurso así como la práctica, igualmente institucionalizada, de preservar su linealidad o, lo que es lo mismo, de simplificar su real complejidad para impedir su fuga hacia el no-discurso, hacen que su identidad, por más que en última instancia sea precaria, no resulte problemática.

En el ámbito de los textos literarios la identidad del discurso es siempre problemática, si bien en grado variable según los géneros respectivos y su carácter ficcional o no-ficcional.

Ahora bien, si se acepta que para delimitar los géneros literarios es necesario partir del universo de discurso de los textos pragmáticos (entendidos como acciones verbales) y preguntarse luego por sus equivalentes artísticos, resulta evidente que todo discurso literario tiene una identidad secundaria, que se deriva de la identidad primaria del discurso pragmático con el que está en relación de analogía. Puesto que esta relación está siempre mediatizada por la incidencia de un conjunto de sistemas normativos que organizan el texto según reglas diferentes pero concurrentes con las que operan en sus correlatos pragmáticos, la identidad del discurso literario, ya de suyo problemática por su carácter derivado, se vuelve tanto más compleja y fluctuante por la interposición de un código estético que potencia la pluralidad de los contextos en los que cada factor discursivo puede ser traspuesto.

Si se tiene en cuenta que la identidad de todo discurso resulta tanto de su relación con un esquema-sustrato preexistente como de su vinculación con un sujeto hablante que asume un rol determinado, se reconocerá de inmediato que los textos literarios ficcionales plantean una dificultad adicional. En ellos, en efecto, la fuente de lenguaje de que dimana el discurso no coincide ni con la identidad real del autor ni con la identidad restringida de su rol de autor de discursos ficcionales; por otra parte, no se trata de una fuente verbal que exista independientemente del discurso, sino que se constituye en él pero, a un mismo tiempo, lo posibilita en tanto es la condición misma de su ficcionalidad.

El recuento pormenorizado de las diferentes formas y de los diferentes grados en los que la identidad de cada tipo de discurso se vuelve problemática nos llevaría lejos de nuestro propósito presente. Nos limitaremos por ello

a prestar preferente atención a la *lírica*, ya que ella representa un caso ejemplar y extremo de identidad discursiva inestable en conjunción con una base textual particularmente compacta y cerrada, que, como se verá enseguida, cumple una función compensatoria.

DISCURSO LIRICO Y "DISPOSICION POETICA"

Más adelante nos referiremos a la posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios. Aquí nos interesa primordialmente su relación con la clase *texto poético* (tal como ha sido definida en los acápites precedentes) y, en particular, la interacción entre los mecanismos líricos y la articulación versal.

K. Stierle ha demostrado convincentemente que la lírica no es un género oponible a la narrativa y al drama ni un tipo de discurso literario que, como todos los demás, esté dotado de un esquema discursivo propio, sino que constituye una manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo, sea éste narrativo, descriptivo, argumentativo etc. (Stierle 1979, 514).

La lírica, cualesquiera sean sus variantes –variantes que se derivan de las diferencias entre los esquemas de base transgredidos en cada caso–, es fundamentalmente *antidiscurso*: en ella la sucesividad ordenada del discurso –el alineamiento y la conexión progresiva de los componentes semánticos que se van desplegando a partir de la perspectiva temática unitaria bajo la cual se organiza la acción verbal– se quiebra constantemente como consecuencia del predominio de la tendencia de fuga hacia el no-discurso.

En tanto *transgresión* o en tanto *antidiscurso* la lírica queda definida negativamente: como lo que ella anula o no realiza en el tránsito de un esquema dado a su concretización. Sin embargo, desde el momento en que se considera su modo específico de transgredir, se abre el camino para su caracterización en términos positivos. El 'desorden' o mejor: el des-ordenamiento de la línea del discurso se puede concebir, en efecto, como la contracara positiva de una reducción simplificadora, como la abolición de un conjunto de restricciones que garantizan la homogeneidad y continuidad del sentido al precio de su empobrecimiento. En el antidiscurso lírico la dislocación del esquema de base conduce, como observa acertadamente Stierle, a una "simultaneidad problemática de contextos" (1979, 517) que redunda en una máxima intensificación de la capacidad informativa del mensaje. La proliferación de los contextos simultáneos (que lleva a un incremento correlativo de los puntos de fuga y

de las ramificaciones del sentido del discurso y, del lado de la recepción, a una multiplicación de las hipotesis de lectura) se cumple tanto a través del proceso de metaforización como en virtud de una organización temática caracterizada por 'saltos', detalles enigmáticos o conexiones imprevisibles en relación con el esquema-sustrato.

Así considerado, el texto lírico parecería ostentar en grado máximo una cualidad que si bien es común a todos los textos literarios, se muestra con particular vigor en los textos poéticos: la capacidad de almacenar y transmitir información de modo extremadamente compacto y homogeneo (Cf. supra. 41). Si se aceptan –al menos como parcialmente válidas– aquellas conjeturas iniciales con las que encaramos la diferencia poética como una cuestión gradual (40-43), cabria añadir aquí que el poema lírico es el espacio en el que se actualiza en forma exhaustiva una tendencia virtualmente presente en todo texto literario, respecto de la cual la "disposición poética" funciona como catalizador: la tendencia a concentrar el mayor volumen de información en la menor superficie textual.

Puesto que la identidad del discurso se expresa en la reducción y seriación de sus posibles contextos simultáneos, la ruptura o cuestionamiento implícito de su linealidad conlleva, junto con la sobrecarga semántica aludida, la desestabilización de su identidad: el texto lírico representa, desde esta óptica, el grado más alto de problematicidad que puede plantear un texto literario.

Cuando el texto lírico ostenta, además, una "disposición poética", se hace tanto más notorio el contraste –solo en apariencia paradójico– entre el carácter abierto y proteico de un discurso en constante fuga hacia el no-discurso y el carácter cerrado y homogéneo de una base textual en la que diversos tipos de recurrencias y/o equivalencias horizontales (distribuidas a lo largo de la línea sintagmática) y verticales (concurrentes en los distintos niveles lingüísticos de un mismo segmento) crean el espejismo de una identidad discursiva. Precisamente, uno de los más interesantes aportes de la teoría lírica de Stierle consiste en llamar la atención sobre este contraste y explicarlo adjudicando a la severa estructura textual un rol compensatorio de la pérdida de identidad (517 y s.).

En un fructífero intento por interpretar, a la luz de la categoría del *discurso*, la idea jakobsoniana del autotelismo del mensaje con "función poética", señala Stierle que, en general, en el ámbito de los discursos de identidad

problemática –situación en la que se encuentran todos los tipos de textos literarios– el texto, entendido como el sustento verbal de una acción, adquiere una función que no tiene en los discursos pragmáticos: la estructura del material verbal se convierte en un factor discursivo más y actúa como equivalente sustitutorio de una identidad vuelta precaria. Esta modificación de la funcionalidad del texto, igualmente caracterizable como una reflexivización del discurso o, en términos jakobsonianos, como la orientación del mensaje hacia sí mismo, es mucho más acusada en el antidiscurso lírico que en las demás clases de discursos o 'géneros' literarios, y todavía más marcada en la subclase del poema lírico. En él la forma textual –tal como se muestra a través de toda la historia de la lírica occidental, no solo de Petrarca en adelante, sino también en muchas de las especies poéticas griegas y latinas comprendidas en la categoría "lírica" de los alejandrinos– puede promover, en virtud de una organización fundada en la recursividad y por ello reiteradamente 'replegada' sobre sí misma, un tipo de recepción que no corresponde a las verdaderas condiciones del discurso: que deja de lado el problema central –definitorio de la clase– de una identidad inasible y que, en olvido de la sofisticada dimensión semántica del poema, solo repara en la 'atmósfera' o la 'magia verbal'.

En esta peculiar configuración del material de la lengua que en el curso de siglos ha ido casi siempre aparejada a la transgresión lírica, radica una de las principales causas de la indiferenciación, tan frecuente en estudios literarios de las más diversas orientaciones metodológicas, de las nociones de "poesía" y "lírica". Las clases textuales correspondientes se pueden mantener, sin embargo, claramente separadas cuando se considera que no es la organización recursiva de la base textual la que liriza el texto, sino la transgresión del esquema que sirve de sustrato al discurso. Es preciso tener en cuenta, además, que la estructura de la base textual lírica no es siempre tal que dé como resultado una "disposición poética" y, por otro lado, que la "disposición poética" puede darse tanto en textos poéticos no-líricos como en textos pragmáticos (no-literarios y, por lo tanto, no-poéticos). Las clases textuales *poética* y *lírica* están, al igual que las clases *literaria* y *ficcional* (Cf. supra, 30) en relación de intersección: no todo texto lírico es poético ni todo texto poético es lírico. Una muestra de lo primero se hallará, por ejemplo, tanto en muchos de los llamados "poemas en prosa" como en parte de la novela del siglo XX. Ilustrativos de lo segundo son tanto la poesía épica, desde Homero hasta la epopeya culta del Renacimiento –en la que, no obstante puede haber ocasión para la transgresión lírica–, como la "poesía de circunstancias" o "pragmática", en la que la articulación lírica es secundaria en relación con un esquema discursivo que tiene la fuerza ilocucionaria de una acción verbal y persigue un fin

determinado.

Cabe señalar, finalmente, que las recurrencias o equivalencias de los componentes del texto cumplen una función radicalmente diferente según que se trate de un discurso lírico o de un discurso pragmático: en aquél se discursivizan para constituir una identidad sustitutoria; en éste se limitan a subrayar, con aderezos poetiformes, una identidad discursiva no problemática.

IV

EL ACTO DE LEER

(PROBLEMAS DE APRECIACION LITERARIA)

PLACER DE LEER, PLACER DE EVALUAR

Si bien es posible, en el campo de los estudios literarios, ocuparse de textos particulares sin evaluarlos o partiendo del presupuesto de una evaluación consagrada sin tematizarla, cuando se trata de definir la literatura no se puede pasar por alto el problema de la evaluación misma.

Ello se debe al hecho –suficientemente recalcado en las páginas anteriores– de que el carácter literario de un mensaje no es simplemente una cualidad textual independiente de una situación comunicativa determinada. El texto, entendido como la pura materialidad verbal, puede existir al margen de su productor y sin que nadie lo lea. Sin embargo, para que funcione como literario debe ser recepcionado por alguien que le adjudique ese carácter y que, al hacerlo, lo inscriba, de modo más o menos consciente, en una jerarquía axiológica. En el terreno de las artes todo acto de recepción implica forzosamente una evaluación de lo recepcionado.

NECESIDADES E INTERESES LITERARIOS

Haremos nuestra aquí una noción de "valor" que se encuentra ya en Aristóteles y que llega, en una tradición casi ininterrumpida, a la concepción marxista del "valor de uso". Para Aristóteles, lo que hace a las cosas apreciables, comparables e intercambiables es la *necesidad* que de ellas tienen los usuarios. La *necesidad* representaría una suerte de unidad de medida aplicable

a todos los objetos más allá de sus múltiples diferencias (*Ética Nicomaquea* V, 8, 1133a, 25-27).

En conformidad con esta noción, podemos basarnos en el supuesto de que un texto literario tiene un valor cuando un receptor puede satisfacer con él ciertas necesidades. Paralela y complementariamente hay que considerar que para que alguien pueda satisfacer ciertas necesidades por medio de la literatura, debe tener una especial disposición: un interés por la literatura (Cf. Waldmann, 1973, 115 ss.). Si planteamos esto mismo desde la perspectiva del texto, podríamos decir que los requisitos para que un texto literario reciba una valoración positiva es que su mensaje sea relevante para el receptor, esto es, que sea capaz de apelar a sus inquietudes y apetencias en determinada situación de lectura y que, por otra parte, esté codificado de modo tal que corresponda a la específica orientación del interés literario del receptor, quien debe sentir que esa manera de transmitir el mensaje es enteramente adecuada a la naturaleza de su material temático. En resumen: el texto debe decirle al lector cosas importantes para él y de una forma tal que colme las expectativas estéticas que se derivan de sus hábitos de lectura. Puesto que no nos estamos refiriendo a ninguna clase particular de lectores —ni *lector ideal*, ni *archilector* ni ninguna suerte de "superlector"— sino a cualquier lector en cuyas manos caiga un texto determinado, resulta evidente que tanto la relevancia del tema como la excelencia de su codificación no son magnitudes fijas sino meras variables; lo que para un lector es importante para otro será fútil o ingenuo o superfluo; lo que para uno es forma artística lograda será para otro cursilería o sinsentido o complicación inútil. Ello no implica, claro está, que no se pueda hablar de tendencias ni que toda generalización sea imposible. Como veremos enseguida, los factores socio-culturales juegan un rol muy importante en la constitución de preferencias y gustos literarios, por lo cual ciertos tipos de textos previsiblemente gustarán a ciertos grupos de lectores, sobre los que el tipo de preferencia proyecta a su vez una valencia social determinada.

Como lo señalamos al referirnos al valor de uso, la elección de un texto literario y el juicio de valor sobre él se orientan en conformidad con la particular constelación de necesidades individuales y sociales de cada receptor. Dichas necesidades no tienen por qué ser ni prioritaria ni exclusivamente de orden estético : la fruición resultantte del reconocimiento de que un texto ha sido producido según las normas de cierto código artístico así como todos los complicados procesos cognitivos y emotivos que ese reconocimiento desencadena, suponen un alto grado de competencia literaria, la que a su vez está en

buena medida determinada por la influencia que haya tenido la literatura en la socialización del individuo.

Las necesidades que globalmente podríamos llamar de entretenimiento pueden ir acompañadas o no de necesidades estéticas e incluso pueden ser tanto o más decisivas que estas últimas para los mecanismos de selección y apreciación: tal vez el mayor número de lectores acude a la literatura para divertirse con ella, para recuperarse del esfuerzo del trabajo, para olvidar preocupaciones, para descargar catárticamente agresiones, para sumergirse en la ilusión y vivir compensatoriamente sensaciones y experiencias que en la vida cotidiana le están vedadas.

Otras necesidades corresponden más bien a una esfera ideológica: puede verse en la literatura un instrumento eficaz para confrontarse críticamente con su medio, para esclarecer problemas de identidad individual y cultural, para examinar los condicionamientos históricos, políticos, morales, de los conflictos humanos. O bien, por el contrario, puede buscarse en la literatura la confirmación de los valores tradicionalmente admitidos en el propio medio, la consagración de la creencia de que el sistema en que se vive es correcto e inmutable, de que siempre ha sido así y así debe ser para siempre (Cf. Waldmann 1973, 116).

Recordemos, finalmente, que las necesidades de prestigio cultural (y por ende social) suelen jugar un papel no desdeñable: tanto en el pseudolector que compra libros para decorar con ellos los estantes de su sala como en el auténtico lector que emplea la lectura como un medio de confirmar ante sí mismo y ante los demás su alto nivel cultural, su amplia información literaria, su capacidad de juicio, su buen gusto, su actualización en materia de novedades etc.

Las relaciones de las necesidades mencionadas con el usuario de literatura no sólo varían según la situación social de cada lector sino, incluso, según los roles sociales que un mismo lector puede asumir en distintas ocasiones. Pongamos un ejemplo: las necesidades que un mismo individuo, un profesor de literatura, puede tener, son muy distintas según que lea en el rol de profesor que prepara su clase, en el rol de amante de la literatura que descubre una obra nueva o relee una obra ya conocida y largamente disfrutada, en el rol de padre que lee cuentos con sus hijos, en el rol de ciudadano curioso que desea informarse de lo que ocurre en el mundo, o, finalmente, en el rol de trabajador fatigado, que lee de noche en la cama para distenderse y olvidar los afanes

del día.

En la evaluación del texto literario puede influir también, en diferentes grados y de modo más o menos explícito según los casos, el valor de mercancía del producto. Un texto producido para el consumo masivo suele tener un precio muy inferior al de todos aquellos textos literarios editados con mayor cuidado, con mejores materiales, en tirajes reducidos y por editoriales más atentas a la calidad del producto que a la cantidad de las ventas. Este hecho de orden exclusivamente económico incide en el juicio de valor del lector, el cual se expresa de modo indirecto a través de su conducta: cómo y dónde consume el producto, dónde lo conserva si es que lo conserva, con quiénes habla de él si es que habla con alguien de él, son variables que funcionan como indicadores de una valoración alta o baja (Waldmann, 1973, 117-118).

No obstante todo lo dicho, con las nociones de valor de uso y valor de la mercancía no se cubre de modo exhaustivo el complejo fenómeno del valor y de la apreciación literaria. Cabe señalar aquí, en concordancia con lo que se sugirió ya más arriba, que muchas de las necesidades mencionadas —como las relativas al prestigio social, las ideológicas o las de entretenimiento— pueden ser satisfechas por medios no literarios como por ejemplo mediante una actitud de consumo orientada en general al prestigio y la ostentación, (compra de autos de lujo, joyas, costosos objetos decorativos etc.) mediante juegos de salón, práctica de deportes o a través de otras formas de arte como la música o el cine, o de los medios de comunicación masiva.

Si por interés se entiende la manera como una necesidad se orienta hacia un campo de objetos con el deseo o la expectativa de satisfacerse en él, habrá que admitir que para que un individuo pueda satisfacer con la literatura determinadas necesidades, debe estar especialmente interesado en ella. La orientación de los intereses literarios depende de la disposición personal y de los resultados de la educación literaria directa o indirecta. Es difícil deslindar de este conglomerado factores particulares. Muchos de ellos tienen que ver con el proceso amplio de socialización cultural del individuo: no es lo mismo haber crecido en una gran capital, en una ciudad pequeña o en un pueblo de campo; en un ambiente con amplia, reducida o nula oferta cultural (con o sin exposiciones, bibliotecas, cines, teatros, periódicos, revistas, conferencias etc.); en un medio social deprimido y sin hábitos de lectura o en un medio social material y culturalmente poderoso; influyen asimismo el haber adquirido tempranamente amplias capacidades verbales o el tener que vencer barreras lingüísticas, el haber recibido o no, como parte de su adiestramiento en la es-

cuela, prácticas de lectura, una formación literaria integral, la capacidad de descodificar textos con función estética etc. (Waldmann, 118-122).

Todos estos factores determinan la elección de literatura prestigiosa, consagrada en ambientes académicos, o de *best sellers* o de *comics* o de fotonovelas; la de poesía o narrativa; la de tal o cual autor. Determinan asimismo cuándo y en qué rol se lee: constantemente, de vez en cuando, raras veces, en vacaciones, diariamente en el colectivo, de noche en la cama, a la hora del desayuno, mientras se mira de reojo un programa de televisión etc.

Resumamos todo lo dicho hasta aquí en torno a la valoración en literatura: para que un texto reciba una evaluación alta debe ser relevante para las necesidades actuales del lector y debe estar codificado de una manera adecuada a la orientación de sus intereses literarios.

EL ACTO DE EVALUAR: ENTRE SOMETIMIENTO Y LIBERTAD

El relativismo implícito en los planteos precedentes podría dejar la sensación de que lo que aquí se sostiene es que en el terreno del arte no existe un sistema general de valores y que, por lo tanto, cada acto individual de valoración es enteramente libre y sin consecuencias sociales. Para despejar cualquier malentendido al respecto, se hace necesario recordar parte de lo dicho en torno a ese conjunto de categorías y de enunciados metaliterarios normativos que hemos llamado el *metatexto* de la literatura. Precisemos aquí que se trata de un sistema de conceptos clasificatorios, criterios valorativos y preceptos sobre la codificación textual, que engloba todos los códigos estéticos concurrentes dentro de un estadio determinado de un sistema literario determinado. Puesto que el único principio constante en el desarrollo de la literatura es la necesidad de cambio y renovación, el metatexto tiene una validez limitada a ciertas coordenadas histórico-culturales. Esta variabilidad no implica, sin embargo, la más leve atenuación de su carácter imperativo: el metatexto vigente determina en cada etapa qué textos son literarios y cuáles de entre ellos son buenos o malos, innovadores u obsoletos, profundos o triviales, exigentes o complacientes con el lector.

Cabe preguntarse, ahora, de dónde proceden tanto el metatexto como aquello que le da vigencia. Responder a esta pregunta equivale a descubrir, tras los términos despersonalizadores, a los seres humanos concretos que dan

vida a una institución. Son grupos culturales minoritarios pero con fuerza suficiente para imponer al resto de la sociedad sus criterios, los que dictaminan qué se debe incluir (en) o excluir de la literatura, los que clasifican los textos por géneros y los que los ordenan según una jerarquía axiológica en parte transmitida a través de los siglos y en parte establecida por ellos. Profesores y estudiantes universitarios, investigadores, críticos, lectores y creadores que se ubican conscientemente en una tradición de literatura culta (ya sea para reafirmarla, modificarla o incluso negarla) configuran, en conjunción con los responsables de la publicación, comercialización y difusión de libros, esa suerte de tribunal que acepta o elimina, consagra o condena los nuevos textos que cada sociedad produce en cada período de su historia.

De lo dicho se desprende que cada acto individual de apreciación está encauzado –e incluso en muchos casos rígidamente predeterminado– por normas evaluadoras que gozan de prestigio social y que, por lo tanto, todo aquel que las desconozca o las transgreda se coloca fuera del sistema. La marginalidad resultante puede ser, por cierto, la orgullosa soledad del iconoclasta pero, por lo común, equivale a ingresar en la amplia comunidad de los "ignorantes" o de las gentes de "mal gusto". Precisamente, la gran masa de textos que circulan como mercancía al alcance de todos en las modernas sociedades industrializadas (tales como novelas "rosa", cancioneros con letras de "hits", fotonovelas, "comics" etc.) plantean una singular paradoja que ilustra la situación aludida: son cuantitativamente los más exitosos –los más leídos– dentro de la misma sociedad que a través de sus más altas instancias normativas los clasifica como "pésima literatura" o ni siquiera los reconoce como literarios. El juicio favorable implícito en el consumo asiduo de tales textos marca, por consiguiente, a sus lectores con el estigma social de un gusto "poco cultivado" o "burdo", hecho que a su vez puede revertir sobre el lector, cuando éste es consciente de la sanción negativa, aminorando su placer y generando en él una actitud vergonzante.

Con todo, tampoco queremos sugerir, cayendo en el extremo opuesto al de un relativismo total, que el lector –entendido como clase o como individuo– carezca por completo de libertad para elegir y juzgar ni que el no-sometimiento a los valores canónicos redunde necesariamente en una conciencia de minusvalía.

Respecto de lo primero, hay que tener presente que el sistema de la literatura culta no es tan monolítico como para que no pueda haber criterios divergentes. Como lo señalamos más arriba, dentro de la dinámica del permanen-

te cambio, hay momentos de relativa estabilidad y otros de convulsión y reacomodamiento en los que pueden irrumpir tendencias de signo diverso y hasta contrario, lo que acarrea un conflicto de normas que a su vez tiene como consecuencia el incremento de la libertad individual de apreciación. De otro lado, aun en el caso de los textos literarios sobre los que existe ya un consenso aprobatorio, queda siempre un cierto margen de arbitrio personal, ya sea para desplazar el énfasis del juicio "oficial", ya sea para preferir ciertos géneros o, dentro de un mismo género, ciertos tipos de mensaje y ciertas formas de codificación ligadas a determinados estilos, escuelas o épocas.

Respecto de lo segundo, hay que tener en cuenta que si bien la literatura producida para el consumo masivo es tributaria de la literatura culta –y en ello radica su principal diferencia con la tradición oral de las comunidades arcaicas y rurales–, no siempre sus consumidores son conscientes de esta relación de dependencia ni, por lo tanto, del juicio adverso que se deriva de la comparación entre ambas. En las sociedades poco integradas, en las que la desigual distribución de la riqueza va aparejada con un desigual y limitado acceso a los medios de educación, bien puede ocurrir que ciertos tipos de textos que, como las letras de canciones populares ciudadanas, pueden ser gustados sin siquiera saber leer, satisfagan por completo a sus receptores, en total ignorancia de que existe una literatura prestigiosa que se estudia en colegios y universidades y de que ella es en muchos aspectos el paradigma lejano de esos textos que circulan de boca en boca.

LITERATURA "ELEVADA" Y "VULGAR"

La relación dependiente propia de la literatura "vulgar" –rasgo no siempre reconocido por sus lectores– puede asumir distintas formas. Una de ellas, la más frecuente, es la de la imitación simplificadora: así, el folletín de nuestro siglo toma de la novela culta decimonónica algunos temas y procedimientos narrativos; las letras de canciones sentimentales adoptan, por su parte, muchos de los tópicos y de las figuras que se reiteran a lo largo de la tradición poética culta y, sobre todo, los consagrados por el romanticismo y sus epígonos (Cf. Amorós 1974, 73-93). Se puede comprobar que en general los modelos no son textos particulares sino ciertos lenguajes artísticos que el sistema autoclasificador de la literatura ordena como reliquias del pasado y que, por ser demasiado conocidos, han perdido buena parte de su capacidad informativa. A pesar de que el tiempo transcurrido colabora ya a que se los perciba como sistemas modelizadores más elementales por su alto grado de previsibilidad, los productores de textos para el consumo masivo los someten a una ope-

ración adicional de simplificación que podría definirse en términos semióticos como una transcodificación en un lenguaje todavía más rudimentario (con menor número de elementos y de reglas combinatorias).

Otra de las formas que puede presentar la relación de dependencia es la del conflicto de la literatura "vulgar" con la "elevada", que se manifiesta en parodias y versiones cómicas de esta última. Puesto que el enfrentamiento con la literatura prestigiosa se realiza dentro de las normas estéticas que le son propias, en este caso es requisito fundamental el conocimiento, siquiera superficial, de los lenguajes parodiados.

En los casos señalados, así como en otras variantes de la relación entre la literatura culta y sus sucedaneos al alcance de todos, la axiología literaria dominante ubica en la "cumbre" los textos canonizados por la crítica y la actividad académica y relega a la "sima" o sencillamente expulsa de su ámbito los productos de una transcodificación estética apta para el gusto popular. Sin embargo, en la medida en que los sistemas artísticos elitarios se conciben a sí mismos como los espacios culturales con más alto grado de organización y, por ende, con mayor número de constricciones, hay momentos históricos en los que las tendencias de la "sima" se interpretan desde la "cumbre" como el ejercicio de la libertad frente a las prohibiciones del "buen gusto" y como manifestación de naturalidad y sinceridad frente a la sofisticación y los convencionalismos del arte para minorías (Cf. Lotman 1976, 339-356). Un ejemplo cercano de este fenómeno se encuentra en la obra del novelista argentino Manuel Puig, quien revaloriza, a través de sus ficciones, formas de expresión desterradas de la literatura culta de nuestro siglo por cursis, estereotipadas o pseudopatéticas, empleándolas sin intención paródica para dar vida con ellas a personajes y ambientes culturales cuyos gustos y valores pertenecen a la "sima".

LA RETORICA AMOROSA EN LA "CUMBRE" Y LA "SIMA"

Para ilustrar lo dicho haremos el experimento de confrontar dos elaboraciones poéticas de un mismo tema y de aplicar a su lectura las normas y los criterios valorativos del metatexto literario vigente en nuestros días. Comprobaremos, de este modo, qué requisitos debe llenar un poema para ser ubicado en la "cumbre" (o, en su defecto ser relegado a la "sima"), qué necesidades e intereses estéticos satisfacen respectivamente estos dos tipos de textos y cuáles son los condicionamientos y las consecuencias sociales de una valoración positiva o negativa en uno y otro caso:

[1] Tu corazón, una naranja helada
con un dentro sin luz de dulce miera
y una porosa vista de oro: un fuera
venturas prometiendo a la mirada.

Mi corazón, una febril granada
de agrupado rubor y abierta cera,
que sus tiernos collares te ofreciera
con una obstinación enamorada.

¡Ay qué acometimiento de quebranto
ir a tu corazón y hallar un hielo
de irreductible y pavorosa nieve!

Por los alrededores de mi llanto
un pañuelo sediento va de vuelo
con la esperanza de que en él lo abreve.
(M. Hernández, 6 de *El rayo que no cesa*)

[2] Corazón que no has amado,
tú no sabes el dolor
de un corazón angustiado,
que sólo piensa en tu amor.

No sabes cómo se llora,
con ese lamento triste
en la noche y en la aurora,
claro, mas eso no viste.

Con el acuerdo de ayer,
mañana hay que llorar
de esa decepción, mujer,
que me hizo mucho llorar.

Tu velado a la tormenta
de borrascosa pasión,

no sabes cómo se aumenta
la pena en mi corazón.

ESTRIBILLO

Al ofrecerte mi canto,
tengo el corazón herido
de haber pasado con llanto
los días que tú no has venido.

("Decepción" (Muliza), Letra y Música de: Armando Casquero Alcántara)

La base común que posibilita el análisis comparativo de estos dos textos es no solo el tópico global del amor no correspondido, sino además la utilización de una vieja y trillada metáfora, tan común en el lenguaje literario como en el de todos los días: *corazón* en el sentido de "sede de los afectos" o "capacidad afectiva", con la connotación metonímica de "persona que ama" o "persona amada". A pesar de la obvia semejanza temática podría pensarse que la comparación no es del todo lícita, en la medida en que [1] es un texto independiente, escrito para ser leído, mientras que [2] es la letra de una canción y, como tal, un texto producido en función de una música determinada y que separado de ella pierde la mitad de su valor. Para despejar esta posible objeción conviene aclarar que [2] representa un tipo textual con relieve propio y en el que la letra impresa por lo común precede a la música. De acuerdo con la información que hemos podido recoger, En Cerro de Pasco las letras de mulizas surgían generalmente de concursos anuales, promovidos por el Concejo Provincial o por los clubes carnavalescos, y una vez realizada la selección, los textos triunfantes eran encomendados a compositores de prestigio para su musicalización. Sabemos, además, que esos mismos textos eran cuidadosamente impresos en finos papeles con la finalidad de distribuirlos entre el público durante la celebración del carnaval (Cf. Casquero Alcántara 1979, 5-25). El hecho de que en algunos casos letra y música pertenezcan al mismo autor no implica la necesaria sujeción de la primera a la segunda. En el caso que nos ocupa lo contrario es lo más probable, ya que se trata de un autor con algunos poemarios en su haber (Cf. Casquero Alcántara 1979, 20). Recordemos, de otro lado, que también la poesía del "Olimpo" literario de Occidente cuenta con una tradición musical que se remonta a la *lírica* griega (cuyo nombre procede precisamente de la *lira*, el instrumento acompañante). Añadamos finalmente un dato curioso en relación con todo lo dicho: un poema del propio

Miguel Hernández ("Aceituneros") ha sido musicalizado hace algunos años y difundido discográficamente por el cantautor español Paco Ibáñez.

UN SONETO DE ENCUMBRADA GENEALOGIA

El poema de Hernández elegido para el cotejo es un distinguido exponente de un tipo de discurso que bien puede considerarse uno de los subgéneros poéticos más cultivados y apreciados desde el Renacimiento en adelante. Se trata, en efecto, de un soneto, forma métrica consagrada por Petrarca e introducida en el mundo hispánico por Boscán y Garcilaso de la Vega, cuyo cultivo es particularmente difícil por el elevado número de constricciones en que se fundan los 14 versos que la integran. A pesar de ello o tal vez a causa de ello, este tipo textual ha tenido una vigencia casi ininterrumpida en la poesía culta, como lo atestigua en nuestro siglo la producción de renombrados poetas españoles e hispanoamericanos entre quienes destaca, por el volumen y la originalidad de su aporte, el peruano Martín Adán.

El código estético que se manifiesta en el poema hernandiano podría caracterizarse como una reformulación –fiel y novedosa a la vez– de las normas de la lírica amorosa del Renacimiento y del Siglo de Oro españoles y, en especial, de las inflexibles leyes del soneto, que exigen un alto grado de sistematicidad verbal y de condensación semántica en un espacio textual muy breve y quebrado a cada paso por restricciones métrico-rítmicas de diverso orden. Para descifrar, más allá del sentido primario del texto (la queja del amante desengañado) la información específicamente artística que es privativa de los mensajes literarios, se requiere aquí, por consiguiente, una considerable competencia "intertextual" (Cf. supra, 47): solo quienes hayan atesorado en su memoria los numerosos textos de otras épocas con los que el poeta del siglo XX dialoga en su soneto, podrá percibir los ecos de Garcilaso, de Lope de Vega o de Góngora y, a un mismo tiempo, las transformaciones y sustituciones practicadas en ese complejo entramado de tópicos, imágenes y secuencias rítmicas que forman el obligado trasfondo de toda nueva creación poética.

La constante tensión entre lo viejo y lo nuevo, entre la aceptación y la transgresión del canon clásico, constituye uno de los rasgos más notorios de la poesía de Miguel Hernández y está presente en nuestro soneto desde la primera línea. Como lo señalamos al comienzo, los dos textos sometidos a comparación emplean como eje de su mensaje una metáfora gastada y sin especificidad literaria: *corazón* en el sentido de "sede de los afectos" y de "persona que ama" o "persona amada". Sin embargo, Hernández logra revitalizar-

la y dotarla de una enorme carga informativa al combinarla, en una misma frase, con una metáfora frutal de milenaria y prestigiosa historia. Para un lector que participa de los gustos y de las lecturas del propio poeta es casi inevitable el recuerdo de algunos versos garcilasianos como los siguientes:

> Flérida, para mí dulce y sabrosa
> más que la fruta del cercado ageno
> (Egloga III, 305-306)

> Porque me consumiesse contemplando
> mi amado y dulce fruto en mano agena
> (Elegía II, 106-107)

O como estos otros, que describen la indiferencia de la mujer amada en términos metafóricos de tan larga resonancia como los anteriores:

> ¡O más dura que mármol a mis quexas
> y al encendido fuego en que me quemo
> más elada que nieve, Galatea!
> (Egloga I, 57-59)

En el soneto de Hernández se entrecruzan con sorprendente naturalidad dos procesos de metaforización diferente, correspondientes a dos campos semánticos que se superponen en casi toda la extensión de los dos cuartetos. El corazón-órgano del ser amado se puede equiparar, en efecto, con una naranja por su tamaño y forma, mientras que el corazón-afectividad y el corazón-persona-amada se pueden pensar con atributos análogos a los de una naranja apetecible y frustrante a la vez, que promete por su aspecto dulzura y frescor reparadores pero que en verdad encierra amargura (*miera*) y una gelidez que da miedo (*un hielo de irreductible y pavorosa nieve*). Por su parte, el corazón-órgano del amante (que es, además, sujeto del discurso) se puede parangonar, por su forma, tamaño y color interno, con una granada y, simultáneamente, el corazón-afectividad-del-amante se deja investir de las cualidades de una granada abierta y madura, que sugiere, por su color (*agrupado rubor*), el "fuego" de la pasión (*febril*) y por abierta y tierna, la entrega incondicional (connotativamente reiterada en la maleabilidad de la *cera* y hecha explícita en la autooferta: *que sus tiernos collares te ofreciera*).

EL MUY ILUSTRE PLACER DE LA PESQUISA

Para desentrañar los complejos procesos metafóricos que acabamos de describir simplificadamente, casi a la manera de una traducción normalizadora, no hace falta, por cierto, saber de dónde vienen estas frutas erotizadas ni qué elementos del conjunto son aportes exclusivos de Miguel Hernández. Sin embargo, puesto que se trata de poesía culta, el placer mayor o menor que se deriva de su recepción así como la valoración que le va aparejada dependen en amplia medida de la posibilidad de inscribir cada enunciado poético en un universo de enunciados semejantes que lo preceden y en muchos aspectos lo condicionan. Que el poeta pueda no ser del todo consciente de la inmensa cadena textual que se eslabona tras cada una de sus figuras, no invalida en absoluto lo que estamos afirmando: así como el creador puede acoger en su palabra un concierto de voces del pasado sin tener exactamente presente en la memoria a cada una en particular, del mismo modo el lector puede añadir gozo a su lectura por el solo hecho de descubrir en el poema "ecos" de otros poemas y, en general, de otros discursos en los que reconoce la marca del valor literario aunque no pueda identificarlos con precisión. Para analizar en sus partes constitutivas la intrincada "polifonía" verbal subyacente en un texto tan cargado de resonancias tradicionales como el soneto que estamos comentando, se requiere una competencia "intertextual" como aquella de la que dispone el profesional en estudios histórico-literarios. Para quien la posee, el placer de la lectura consiste, sobre todo, en un ejercicio intelectual semejante al descripto por Aristóteles como la fuente más general del gozo artístico (Cf. supra 41-42): en el reconocimiento de los modelos inmediatos y mediatos del texto, así como de la relación dialógica que éste establece con el pasado. Quien posee este tipo de competencia sabe que tanto en el dominio literario greco-latino como en el judeo-cristiano (y en toda la literatura occidental heredera de ambas vertientes), la fruta desempeña diversas funciones simbólicas, todas ellas vinculadas al ámbito de la experiencia erótica. Puede, además, reconstruir redes de relaciones y determinar aproximadamente la filiación de tal o cual metáfora, de tal o cual imagen. Presentamos a continuación algunos de los datos histórico-literarios que nuestro hipotético lector podría conocer y, por lo tanto, emplear en su descodificación del soneto de Hernández (Cf. también Reisz de Rivarola 1980 [1977]).

LA LECTURA DE LA ERUDICION

En el mundo altamente convencional de la poesía bucólica greco-latina la fruta y en particular la manzana es uno de los presentes amorosos mas co-

rrientes. Testimonio de su carácter casi trivial es precisamente un verso del creador del genero, Teócrito: en el Idilio 11, 10-11 se encarece el amor del Cíclope aclarando que no lo expresaba regalando "manzanas, rosas o bucles" sino "con verdaderos transportes". Particularmente interesante por el clima de marcada sensualidad en que aparece el motivo, es un pasaje de Propercio en que el poeta refiere como jugó delicadamente con la amada dormida sin interrumpir su sueño, adornando su frente con guirnaldas, formando bucles con sus cabellos y poniendo en sus manos manzanas que caían una y otra vez del laxo regazo (*Elegias*, 1, 3, 21-26). Una variante del mismo motivo aparece finamente elaborada en Virgilio, Egloga 8, 37 (que a su vez tiene como lejano modelo a Teocrito, Idilio 11, 25-26): el amante adolescente ayuda a la niña amada, que llega acompañada de su madre, a coger manzanas de su propio huerto. El sentido del rito amoroso del que son testimonio los pasajes mencionados se dibuja con bastante claridad en muchos otros textos antiguos: el presente se puede entender en casi todos ellos como una oferta cifrada de goce erótico. Un gesto inequívocamente sensual se puede descubrir, por ejemplo, en sendos pasajes de Teócrito y Virgilio en los que, para acicatar los deseos del pastor enamorado, la muchacha le tira manzanas. En Teócrito (Id. 5, 88-89) la joven golpetea los labios suavemente como quien tira besos, lo que vuelve el juego aún más sugerente y provocativo; en Virgilio (Egl. 3, 64-65) finge huir avergonzada de su osadía como para incitar al galán a perseguirla. El singular encanto de la escena, en la que se amalgaman un espíritu lúdico casi infantil y un fuerte erotismo, no pasó inadvertido a la sensibilidad pictórica de Sannazaro –autor de poderosa influencia en la poesía bucólica española–, quien la acogió en la égloga novena de su *Arcadia* (85-87). Dentro de esta misma línea se ubica –pese a las obvias diferencias de su contexto ideológico– el símil del *Cantar de los Cantares* en que la esposa compara al Amado con un manzano y declara haber deseado su sombra y gustado la dulzura de su fruto (2, 3). "Ir al huerto", "comer fruta", "comer miel" (al igual que "beber vino", "beber leche", "embriagarse") son otras tantas cifras de unión sexual familiares a la lírica bíblica que no carecen de correspondencias en el lenguaje erótico de los líricos griegos.

La equivalencia metafórica 'manzanas': 'senos' es también bastante común en la literatura clásica antigua y en sus imitaciones renacentistas. Aparece, por ejemplo, en Aristófanes (*Lisistrata* 155, *La Asamblea de las mujeres* 903, *Los Acarnienses* 1199, donde las manzanas son sustituidas por la especie similar de los membrillos) o en Teócrito (Ps. Teoc. 27, 50). En el Renacimiento su uso es tan frecuente que se la puede considerar, ya entonces, una metáfora trillada. No podía faltar en Sannazaro, quien la emplea, no sin cierta pi-

cante elegancia, en la Prosa IV de la *Arcadia*. En este terreno la vertiente bíblica se muestra más original pero menos influyente: el *Cantar de los Cantares* ofrece una equivalencia audaz, que no parece haber dejado huellas en la tradición posterior, al homologar los senos con "racimos de vid que penden de una palma" (7, 7). Dentro de esta cadena asociativa en la que una fruta puede representar una parte del cuerpo, se ubica asimismo una analogía típica de ese sector de la poesía pagana que tiene por tema el amor homosexual masculino (cuyo principal exponente bucólico es la Égloga 2 de Virgilio): para exaltar el atractivo de un hombre joven se emplea la imagen del membrillo, que por ser una especie de manzana con pelusa, es apto para evocar las mejillas cubiertas de suave bozo del muchacho aún imberbe (Cf. por ej. Lucrecio, 5, 889).

La equivalencia 'fruta': 'muchacha (o muchacho) en la plenitud de sus atributos eróticos' tiene un rol no menos relevante que las anteriores en el lenguaje metafórico de la antigüedad. Al respecto es interesante recordar que *opora*, la palabra griega que designa a la fruta, significa también "parte final del verano" –es decir, aquella porción del año en que el mundo vegetal alcanza en Grecia el máximo de exuberancia y en que tienen lugar las cosechas– y, por una sencilla transferencia, "parte de la vida en que el ser humano alcanza, como la fruta recién madurada, la cúspide de su desarrollo". Teniendo en cuenta estas asociaciones facilitadas por la estructura léxica del griego, se entiende fácilmente por qué Aristófanes llama *Opora* a la novia simbólica de su comedia *La Paz* (523 ss.) y por qué tal apodo parece haber sido aplicado frecuentemente a jóvenes prostitutas. Por las mismas razones se explica que para un poeta de la *Antología Palatina*, la mujer entrada en años sea una "manzana vieja y arrugada" y que, en consecuencia, exprese el deseo de tener como amante una "fruta fresca" (Cf. Buchheit 1960, 215). Análogamente, en Horario (c. 2, 5, 10) "uva ácida" aparece como cifra de "adolescente aún inmadura para el amor", en tanto que las diversas variantes de "fruta en sazón" aluden, en otros textos, a la mujer en la cumbre de sus encantos. Así, en el Idilio 11 de Teócrito, fuente inmediata de Virgilio, Egl. 7, 37-38, que a su vez es el modelo de los versos de Garcilaso *Flérida, para mí dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ageno*, el Cíclope compara a Galatea con "uva en agraz" (v. 21), mientras que en la larga reelaboración ovidiana del modelo teocriteo (*Metamorfosis*, 13, 789 ss.) la ninfa es caracterizada como "más noble que manzanas" (v. 794) y "más dulce que uva madura" (v. 795). Garcilaso utiliza, pues, un viejo motivo pero le incorpora un rasgo diferenciador con su referencia al cercado ajeno, que a su vez procede tanto de la tradición bíblica como de la pagana. Pero éste es un tema que ya no interesa para Hernández.

EL POEMA POLIFONICO

Colocado en la zona de intersección de los múltiples discursos "frutales" producidos en el marco de la tradición literaria de Occidente, el soneto hernandiano adquiere una nueva dimensión semántica que solo es accesible, por cierto, a quienes conserven en su memoria al menos las más gruesas huellas de esa tradición. A la luz de los datos de la antigüedad clásica y del Renacimiento europeo (que podrían completarse con los procedentes de toda la poesía española posterior), las metáforas del corazón-naranja y del corazón-granada liberan connotaciones específicamente literarias sobre cuyo fondo se muestra en estado de nacimiento la tensión dialógica entre predicaciones gastadas y prístinas, aprendidas e inventadas, ajenas y propias. El trillado "frío de la indiferencia" –una metáfora tan antigua probablemente como la poesía amorosa– se enriquece, por obra de la alquimia verbal del poeta, con una ambivalencia novedosa: esta fruta-mujer que atrae la avidez alimenticia-sexual es, por helada, tan temible ("ausencia de afectos") como apetitosa ("manjar refrescante"). Su sabor dulciamargo (*dulce miera*) es un rasgo que condensa y radicaliza en un oxímoron la contradicción latente en la "uva ácida" de los textos griegos y latinos, que sugiere, a través de la fruta de aspecto lozano e interior inmaduro, el ambiguo atractivo de la joven sin interés en el amor (1). Como la acidez del racimo verde, el amargor de la naranja es apetecible y, en cierto aspecto, dulce, pues acicatea el deseo en el acto mismo de frustrarlo. A su vez, el amante-todo-corazón figurado en la granada abierta que se ofrece ardiente y púdica, encendida de pasión y de vergüenza por su atrevimiento (*febril granada de agrupado rubor*), adquiere, visto sobre el trasfondo del trajinado motivo del presente bucólico de frutas tentadoras (2), un sesgo absolutizador casi místico. La antigua cifra para la oferta de goce erótico se agiganta y se convierte en cifra de auto-oferta integral: el amante "se abre" al ser amado como granada madura y, en el gesto sacrificial de un corazón expuesto

1) Dos famosos ejemplos testimonian este valor simbólico: en el Idilio 11 de Teócrito (fuente de Virgilio, Egl. 7, 37-38, que a su vez es el modelo de los citados versos de Garcilaso de la Vega, Egl. 3, 305-306) el Cíclope enamorado compara a Galatea con "uva en agraz" (v. 21); análogamente, en Horacio c. 2, 5, 10 "uva ácida" aparece como cifra de "adolescente aún inmadura para el amor".

2) Un buen testimonio de que el regalo de frutas (con su patente connotación erótica) constituye un tópico literario muy extendido, es precisamente un verso del creador del género bucólico, Teócrito: en el Idilio 11, 10-11 se encarece el amor del Cíclope mediante la aclaración de que no lo expresaba regalando "manzanas, rosas o bucles" sino "con verdaderos transportes".

(*corazón-granada* de *abierta cera*), insiste en brindarse a pesar del rechazo (*con una obstinación enamorada*).

Desde la perspectiva de un sistema literario que atesora determinadas configuraciones textuales como modelos imitables, transformables o incluso rechazables (lo que implica que, en cualquiera de estos casos, constituyen el ineludible marco de referencia de todo nuevo producto que aspire a ingresar en el sistema), el soneto que estamos examinando tiene un valor alto: el adjudicable a todo texto capaz de transmitir, sobre la base de códigos estéticos empobrecidos a fuerza de pertenecer al canon, una información primaria (temática) y secundaria (artística) enteramente novedosa y personal. La manipulación de los recursos desgastados por demasiado conocidos puede consistir, como en las predicaciones metafóricas de los dos cuartetos, en el acoplamiento de imágenes cuya unión no tiene precedentes o bien, como en el primer terceto, en la enfatización "expresionista" de un tópico usual ("frío de la indiferencia") mediante la acumulación redundante de sus variantes léxicas (*un hielo de irreductible y pavorosa nieve*). El valor del segundo terceto radica, en cambio, en su carácter no marcado respecto de la tradición. En un contexto en que múltiples alusiones a tópicos poéticos de larga vida tejen una sutil e intrincada red de relaciones dialógicas entre modelos de discurso muy apartados en el espacio y en el tiempo, estos versos representan una brusca salida del ámbito de lo familiar-ya-consagrado y una original contrapropuesta frente a la imaginería usualmente ligada al viejo motivo del llanto por amor. El pañuelo destinado a secar el "mar de lágrimas" del dolorido amante de la lírica clásica, se vuelve aquí, en una combinación léxica –y sensorial– de una audacia surrealista, un ave sedienta que vuela "por los alrededores" del llanto como si éste fuera un lugar concreto de difícil acceso (un río o un arroyo cuyas compuertas solo puede abrir su dueño). Este pañuelo-pájaro acicateado por la esperanza de que se le dé de beber, sugiere, a través de una figura en la que se amalgaman diversos estratos de significación, el deseo vehemente del amante herido de llorar y "abrevarse" en sus propias lágrimas, deseo reprimido por delicadeza y pudor ante quien permanece indiferente a sus demandas. De este modo, el motivo del llanto deja de ser una suerte de obligado aderezo de la elegía amorosa para adquirir un poder alusivo y una continencia sentimental tan poco comunes que casi llegan a neutralizar su naturaleza tópica.

¿A QUIENES LES GUSTA?

De todo lo dicho se desprende que el soneto de Hernández es especialmente apto para satisfacer las necesidades individuales y los intereses literarios

de lectores que, ya sea por su coyuntura actual o por su historia personal, son sensibles a la temática amorosa, aprecian un cierto grado de distancia y sofisticación en la expresión verbal de los afectos y prefieren aquellas formas de codificación en las que se mantienen y renuevan los esquemas métricos y discursivos de mayor arraigo y más larga vigencia en la historia literaria de Occidente. Ya hemos señalado cómo ello no implica que tales lectores deban ser verdaderos eruditos, puesto que para gozar un texto con las características anotadas basta con ser capaz de percibir en él una "polifonía", sin necesidad de desmenuzarla ni de identificar con precisión cada una de las voces que la integran. Lo único que semejante texto exige para ser descifrado de manera adecuada y evaluado positivamente es que el que lo lea posea un grado de instrucción acorde con la complejidad de su organización métrica, léxica, metafórica etc. y con la dimensión histórica del universo discursivo en que se inscribe. Estos requisitos mínimos se pueden ver, a la vez, como las condiciones para que un texto como el soneto sea leído con placer y considerado de alta calidad. Cuando dichas condiciones no se cumplen, el mensaje artístico resulta ininteligible, por lo que ni puede deparar placer ni puede suscitar un juicio favorable. En tales circunstancias puede ocurrir que el lector sin acceso cabal al texto lo rechace por abstruso, o bien que se limite a apreciar su "musicalidad" o incluso que acepte el juicio oficial sobre la calidad del poema sin atreverse a formular una opinión personal contraria a él. Esta última reacción posible pone en evidencia la presión que la institución literaria ejerce sobre los receptores a través del prestigio de que goza dentro del sistema general de la cultura. La consecuencia social de una valoración más o menos coincidente con la opinión común de las *élites* que dictan el buen gusto es, por supuesto, la marca de pertenencia a los círculos que poseen el mayor capital cultural. La consecuencia de una valoración radicalmente opuesta (por ejemplo, reírse del soneto de Hernández o considerarlo un galimatías) o la renuncia a toda valoración en reconocimiento implícito de la propia incapacidad es, como lo señalamos ya, adquirir el marbete de ignorante e ingresar en la comunidad de los culturalmente desposeídos.

LA "OTRA" POESIA: ¿MALA POESIA? ¿POESIA POPULAR *? ¿POESIA* TRIVIAL?

Veamos cómo está organizado el segundo texto escogido para nuestro cotejo. La forma métrica en que se expresan las penas de amor en esta composición destinada al acompañamiento musical de muliza es la más usual en la poesía popular hispánica: el verso octosílabo, que muy frecuentemente se combina, como aquí, en cuartetas con rima consonante alterna del tipo *abab*. Señalemos, de paso, que la noción de "poesía popular" —como, en general, la de

"literatura popular"— dista mucho de estar bien delimitada y que al emplearla estamos aceptando cierto margen de imprecisión, que se deriva de sus corredizas fronteras con la literatura culta de un lado y la literatura trivial del otro. Por lo común se la caracteriza como un arte colectivo, de tradición oral y que se desarrolla fundamentalmente en zonas apartadas del tráfago de las grandes ciudades. Su caracter colectivo radica no solo en el hecho de ser patrimonio de toda una comunidad —y no de una minoría que dicta el buen gusto— sino, además, en el hecho de que el sistema de los temas y tópicos, esquemas métricos, procedimientos estilísticos y tipos rítmico-melódicos sancionado por la comunidad predetermina en forma casi exhaustiva la creación individual fijándole unos límites mucho más estrechos e inflexibles y de mucho más larga vigencia que los establecidos por los cambiantes metatextos de la literatura culta. Dentro de ese sistema debe moverse el autor de cada nuevo texto-canción para que éste sea aceptado y difundido, así como los incontables individuos que con el andar del tiempo lo repiten, retocan y transforman. Este tipo de poesía, llamada *tradicional* u *oral* por su modo usual de transmisión o bien *popular* por su amplia difusión y la ubicación sociocultural de sus creadores-receptores, no siempre resulta fácil de distinguir de esa otra clase textual integrada por composiciones poéticas que si bien han sido impresas con el nombre de su autor —hecho que contradice tanto el anonimato como la posibilidad de recreación colectiva—, no parecen haber sido elaboradas en conformidad con las tendencias artísticas de su época sino más bien siguiendo los patrones reiterativos y escasamente variables de las prácticas discursivas orales. Teniendo en cuenta estos factores, el texto de nuestra muliza opone cierta resistencia a ser ubicado en uno u otro casillero: ¿basta el hecho de que haya sido impreso y de que su autor haya escrito poemarios para incluirlo en la poesía culta o, dicho más cautamente, para considerarlo poesía sin hacer mayores precisiones? De otro lado, investigaciones realizadas en distintas regiones de nuestro continente para establecer la filiación y las diversas manifestaciones de la lírica "popular" latinoamericana, han demostrado que ella procede en buena parte de la poesía "popularizante" creada por poetas cultos del Renacimiento que, atraídos por las expresiones del arte colectivo, incorporaron a su literatura canciones tradicionales, renovaron los procedimientos estilísticos y dieron forma definitiva a muchas estructuras métricas que se usan hasta hoy. Esta nueva poesía, de origen culto pero acorde con los intereses y las vivencias populares, habría regresado a su fuente primera y habría comenzado a circular de boca en boca y a sufrir el proceso de transformación propio de la tradición oral hasta derivar en las décimas, seguidillas y coplas que se cantan aún en zonas rurales de Sudamérica (Cf. Magis 1969, 9-22).

Si el intento por separar limpiamente la literatura popular de la culta es, como lo corrobora esta breve reseña histórica, de difícil realización y hasta cuestionable, no menos problemática es su delimitación respecto de la literatura *trivial*. Si bien más adelante examinaremos esta última noción, anticipemos que se trata de una categoría acuñada en los últimos decenios para aludir a textos de producción y consumo masivo, que circulan como mercadería barata y culturalmente accesible a los más amplios estratos de la población en sociedades industrializadas (3). Los ejemplos más frecuentemente mencionados y estudiados son la novela "rosa" (cuya más célebre y exitosa cultora es en nuestro ámbito la española Corín Tellado), la fotonovela, los cuentos y artículos de revistas "femeninas" y las letras de canciones "sentimentales" o "románticas", que se caracterizan por responder, con muy ligeros matices nacionales, a unos esquemas rítmicos y melódicos de validez pan-occidental (como lo son, en el mundo de habla hispana, las canciones difundidas por Raphael o Julio Iglesias). Nuevamente, el texto de nuestra muliza plantea una serie de interrogantes, esta vez respecto de su propia ubicación y de sus relaciones con ciertos exponentes de "trivialidad". Entre los rasgos atribuidos a estos últimos figuran, sobre todo, una escasa o nula preocupación por la elaboración verbal en conjunción con un "hambre argumental" que a su vez se satisface con estereotipos imaginativos y emotivos. Mucho se insiste en que por ejemplo las canciones sentimentales tratan siempre de un "gran amor" –el único, el que llena toda la vida aunque dure poco– al que se alude con epítetos generales y trillados que lo mantienen en un plano de abstracción casi total para que puedan identificarse con él personas de diversa edad, condición social e historia personal. El carácter difuso y apto-para-todos de estos breves discursos amorosos está asegurado por la invariable referencia a situaciones típicas como la discusión entre enamorados, los reproches a la inconstancia y falsedad femeninas, el intento de reconciliación, el sufrimiento por la separación, el abandono, la nostalgia del pasado feliz etc. La falta de un verdadero trabajo verbal se muestra a través de medidas versales irregulares, esquemas rítmicos fallidos, rimas pobres (basadas en flexiones como el infinitivo o el participio o incluso en la mera repetición de palabras completas), metáforas y contrastes elementales y manidos (*sol* ("amor", "persona amada", "alegría") versus *noche* ("desamparo", "ausencia de la amada", "pena"), *tristeza del otoño, tormenta de la pasión* etc.); el esquematismo del mensaje y la

3) Los estudios sobre el **Kitsch** y la **literatura trivial** se han convertido en punto de partida obligado y objeto predilecto de la reflexión general sobre el problema del valor en literatura. Véanse, por ejemplo, Waldmann 1973, Schemme 1975, Schulte-Sasse 1976 y, en el ámbito de habla hispana, los trabajos de A. Amorós (esp. 1968 y 1974).

parvedad de recursos para codificarlo se evidencian, asimismo, en la reiteración machacona de la palabra-talismán *amor* y, en general, en el empleo de clisés con vagas connotaciones emocionales como *dulce, tierno, maravilloso, sueño de amor, corazón herido, destino cruel, pasión borrascosa, amargo llanto, amarga decepción* etc. (Cf. Amorós 1974, 73-93 y Schulte-Sasse 1976, 11-15).

Ahora bien, por más que nuestro texto presente varios de los rasgos mencionados, no está del todo claro si es lícito homologarlo con letras como las siguientes, que enriquecen la industria discográfica:

[3] Yo la perdí para siempre
y no la he vuelto a ver más.
. . . . . .
quiero recordar el ayer
y lo que pasó sin querer,
quién nos separó a los dos,
rompiendo nuestro amor.

[4] Al otoño gris,
lleno de sombras,
le preguntaré
qué fue de ti.
. . . . . .

[5] Es un simple regalo,
un detalle de amor,
un muñequito de trapo. . .
míralo,
cuídalo,
bésalo,
llévalo dentro de tu corazón.
. . . . . .

[6] Nada soy sin Laura,
sin Laura, sin Laura. . .

El hecho de que el autor de la muliza sea un provinciano compenetrado de los valores de su tierra y que la canción en cuestión (como otras similares)

cumpla una función importante dentro de una celebración tradicional, aparta un tanto su letra de las "trivialidades" ciudadanas que acabamos de citar y la aproxima, según creemos, a productos de la tradición oral como los siguientes:

[7] ¡Cómo quieres que sin sol
pueda estar alegre el día!
¡Cómo quieres que sin verte
pueda pasar, vida vida mía!

(*España*, Extremadura)

[8] Más fácil fuera contar
las estrellitas del cielo
que las penas que yo paso
el día que no te veo.
(*España*)

[9] El día que no te veo
tengo yo mi corazón
como un jardín sin recreo,
como una flor sin olor.
(*España; Argentina*, La Rioja)

[10] Yo tuve mi corazón
y se lo di a una mujer:
ya lo tiene hecho jirones
de tanto jugar con él.
(*Argentina*, La Rioja)

[11] Los pajaritos y yo
nos levantamos a un tiempo;
ellos a cantarle al alba,
y yo a llorar mi tormento.
(*España; México*, Oaxaca, Tabasco)

COMPARACIONES "ODIOSAS"

De cualquier modo, ya sea que el texto se considere un exponente atípico de *literatura trivial* (atípico por no ser una mercancía urbana), ya sea que se reconozcan en él los recursos característicos de esa práctica discursiva predominantemente oral y anónima que hemos llamado *poesía popular*, desde la perspectiva de la axiología dominante --entre cuyos paradigmas se cuentan, por ejemplo, la obra poética de César Vallejo, de Pablo Neruda o de Octavio Paz-- la valoración del texto dará en uno u otro caso un resultado negativo. En el primer caso, ya la rotulación misma de *trivial* implica un juicio adverso, en el segundo caso, la benevolencia resultante de una mirada que desde arriba descubre en lo popular lo "auténtico", "puro" y "espontáneo", se ve neutralizada aquí precisamente por la falta de sencillez y espontaneidad de expresiones como la metáfora estereotipada *tormenta de borrascosa pasión*, que por pertenecer a una larga tradición literaria caída en desuso, resulta a la vez altisonante y de una total pobreza informativa. Si en virtud de este rasgo se compara todo el texto con un ejemplo altamente elaborado de poesía culta como es el soneto de Miguel Hernández, aparecerán más deficiencias que virtudes. Lo que en este es producto novedoso de una imaginativa y audaz manipulación de materiales metafóricos tradicionales, es en nuestra muliza reiteración puntual del clisé. Frente a los corazones frutales hernandianos, cargados de connotaciones literarias y de una información artística muy compleja, encontramos aquí un tipo de discurso repetido millares de veces dentro y fuera de la literatura: un *corazón que no ama* (la amada desdeñosa) y otro *que ama y se angustia* (el amante no correspondido). Si, de otro lado, en virtud de su carácter reiterativo, de sus tópicos y de su métrica, se comparan estos versos lamentosos con coplas populares sobre el mismo tema, como por ejemplo 9 y 10, llamara la atención el contraste entre las desgastadas expresiones abstractas que ocupan íntegramente dichos versos y la "frescura" y riqueza sensorial de las metáforas y los símiles de la tradición oral (como el corazon-juguete *hecho pirones* en manos de la dama o el que se parece a *un jardín sin recreo* o a *una flor sin olor* cuando ella está ausente). El doble cotejo, no solo con la poesía culta sino también con la popular, pondrá asimismo de relieve la vaguedad del tema global, la pobreza y monotonía del léxico en que se expresa y la ausencia de un esquema argumentativo que conecte en forma adecuada y suficiente los tópicos de las cuatro estrofas y del estribillo. Cuando se procura verbalizar el tema global se evidencia de inmediato, en efecto, la imprecisión de las ideas de fondo: no está claro si se trata de una situación de sufrimiento por la falta de capacidad afectiva de la mujer amada (vv. 1-4) o por su indiferencia actual en contraste con el pasado (vv. 9-12) o por su ausen-

cia temporaria, entendida como señal de desdén (vv. 8 y 20), o por todas o algunas de éstas y otras razones a la vez. El único tópico nítido aquí, el del llanto por penas de amor, tiene un carácter tan general que no colabora a definir ni la situación de enunciación en el interior del texto (en qué circunstancias y a partir de qué experiencias habla el sujeto) ni los hechos a los que se intenta —sin éxito— hacer referencia y en los que supuestamente se origina el llanto. La segunda estrofa recoge una muy antigua y extendida variante de este tópico, la del enamorado que impasible ante el cambio del día a la noche y de la noche al día, dedica toda su energía a llorar mientras los otros trabajan o descansan. Este motivo, una de cuyas más célebres elaboraciones se encuentra en Garcilaso de la Vega, Egl. 1, vv. 71-84, es muy frecuente también en la lírica popular, como lo testimonia el texto 11. Comparada con éste y con el terceto final del soneto de Hernández, la segunda estrofa de la muliza impresiona, al igual que la primera, por el carácter directo, estereotipado y descolorido de las expresiones alusivas al sufrimiento. La trillada y algo pedestre afirmación contenida en los tres primeros versos (*No sabes cómo se llora. . .*) contrasta no sólo con la originalidad y la densidad informativa de la imagen hernandiana del pañuelo-pájaro sediento, sino también con la vividez y la capacidad connotativa —especialmente sensorial— de la comparación popular entre el despertar de las aves y el del amante. Sin embargo, por mucho que estos versos puedan parecer cursis y desmañados, no es en ellos sino en el remate final de la estrofa donde se localiza su punto más bajo: la conclusión *claro, mas eso no viste* se aparta tan bruscamente del tono literario-devaluado de la frase que la precede, que produce un verdadero efecto de sorpresa en cualquier oído entrenado. Y no tanto por el hecho de que todo ripio resulta sorprendente en su gratuidad sino, sobre todo, porque se trata de un coloquialismo que si bien suena algo extraño por la presencia del adversativo *mas* en lugar del normal *pero* y por la anteposición del demostrativo *eso* sin el usual refuerzo posterior del pronombre *lo* (rasgos tal vez interpretables como regionalismos), no obstante se siente del todo ajeno al léxico y a las concepciones tradicionales de la elegía amorosa.

SENTIMIENTO Y SENTIMENTALISMO. APOTEOSIS DEL CLISE

Todo lo dicho no implica, por cierto, que para que un texto poético ingrese al sistema de la literatura culta y reciba en ella una sanción favorable deba eludir toda expresión directa y corriente de emociones y afectos. Buena parte de la poesía de César Vallejo —y de lo mejor de la poesía de nuestro siglo— se caracteriza más bien por lo contrario: por evitar la proliferación de

imágenes, de metáforas centradas en elementos visuales y, en general, de expresiones tendientes a crear fuertes efectos sensoriales y, sobre todo, por renunciar a la manifestación 'sublime' – por lo común translaticia– de los sentimientos básicos del hombre. La inmediatez e incluso el desgaste del lenguaje "de todos" pueden ser asumidos como valores 'nuevos' frente al peso de una tradición secular que aísla y consagra un lenguaje poético concibiéndolo como un espacio cerrado en el que solo hay cabida para la transgresión, institucionalizada y regulada, de las normas del intercambio cotidiano. El juicio que sobre el léxico vallejiano formula uno de los más finos y prestigiosos críticos de la literatura hispanoamericana, Roberto Paoli, confirma hasta qué punto los metatextos de la poesía contemporánea no condenan la desnuda verbalización de sentimientos sino tan solo el "sentimentalismo", es decir, la tendencia a evocar emociones estereotipadas y a suscitar vagas respuestas afectivas correspondientes a la pobreza y vaguedad del estereotipo que las estimula. Véase, por ejemplo, lo que afirma a propósito del vocabulario relativo al llanto:

> Por otro lado, los enunciados vallejianos que alojan al verbo *llorar* o al sustantivo *llanto*, aunque son siempre vigorosamente emotivos, están exentos de todo rasgo de sentimentalismo y romanticismo cursi (con escasas excepciones en HN). Uno de los milagros del lenguaje de Vallejo consiste en lograr rescatar palabras tan desgastadas, devolviéndoles poder de emoción y convicción. Nadie podría tachar de sentimentales o quejumbrosas expresiones como las siguientes: "Lado al lado al destino y *llora* / y *llora*"; "Amado sea el niño, que cae y aún *llora* / y el hombre que ha caído y ya no *llora!*"; "a la que *llora* por el que *lloraba*"; "Hase *llorado* todo"; "Estoy *llorando* el ser que vivo"; "Quiero planchar directamente / un pañuelo al que no puede *llorar*"; "el hombre se queda, a veces, pensando, / como queriendo *llorar*"; "la columnata de tus huesos / que no puede caer ni a *lloros*"; "mis amados órganos de *llanto*"; "me han confundido con mi *llanto*" (Paoli 1984, 165).

Como surge con toda claridad de las citas, lo que confiere auntenticidad y nueva vida a expresiones tan desgastadas y carentes de ornato retórico, es su inserción en contextos temáticos no reconocibles como tópicos literarios y/o su empleo en contextos verbales anómalos o semánticamente incompatibles con ellas. El llanto por penas de amor está, en efecto, ausente; aparecen, en cambio, el llanto fácil del niño, el llanto por el llanto ajeno, el deseo de que el

que no puede llorar llore, el llanto por ser y existir, la confusión entre el sujeto y su llanto y, en general, aquellas situaciones y aquellos motivos de llanto que no constituyen convenciones retórico-literarias. Ausentes están, asimismo, las metáforas hiperbólicas que hacen de las lágrimas "mares" o "ríos"; en lugar del gigantismo sensorialista de la tradición, destaca la extrañeza y la pura abstracción de una predicación metafórica capaz de sugerir, con el modesto medio de la quasi-reflexivización del verbo, la experiencia más radical y totalizante de sufrimiento: *Hase llorado todo.*

El texto de la muliza nuestra, por el contrario, la tendencia a usar estas mismas palabras desgastadas en contextos temáticos y estilísticos que por ser tan trillados como ellas mismas no tienen potencia suficiente para hacerlas transmisoras de auténticas emociones ni para incorporarles matices semánticos o connotaciones afectivas que escapen a lo estrictamente previsible. La tercera estrofa es, en este aspecto, un verdadero paradigma de lamento estereotipado: a modo de letanía, *llorar* rima con *llorar*, lo cual constituye un caso tan extremo de "rima pobre", que por su inusualidad adquiere un carácter casi transgresivo frente al sistema de versificación adoptado. En conformidad con el código sentimental restringido en que se basa el discurso del amante, el motivo declarado de su llanto es la *decepción* que da título al texto y, nebulosamente asociada a ella, la evocación nostálgica (*¿acuerdo* = "recuerdo"?) de un pasado (*ayer*) cuya ubicación y contenido permanecen indeterminados.

La *tormenta de borrascosa pasión* de la última estrofa y el *corazón herido* del estribillo completan este muestrario de clisés, con la sola diferencia entre ambos de que el primero lleva la muy notoria marca de lo literario-altisonante mientras que el segundo resulta algo más neutral. La estrofa final no solo llama la atención por el alto grado de pomposidad y de estereotipia de la metáfora mencionada, sino además por un rasgo bastante frecuente en las letras de canciones populares (sobre todo en las del género trivial): la presencia de frases y partes de frases sintácticamente desconectadas del resto, hecho que dificulta —y en ocasiones vuelve imposible— el establecimiento de tópicos frásicos y de relaciones semánticas interproposicionales. La relativa indefinición en que quedan tanto los temas del discurso como sus presumibles articulaciones ponen al receptor en la situación de rechazar el texto por incoherente o de contentarse con una comprensión global más o menos nebulosa, fundada en las connotaciones, no por convencionales menos subjetivas, que ciertas palabras-fetiches son capaces de suscitar. *Amor-llanto, llanto-canto, amor-desen-*

gaño, pasión-tormenta, ausencia-recuerdo-pena, pasión-indiferencia-corazón herido son algunas de las constelaciones verbales aptas para constituir 'conjuntos vagos' de enunciados cuya función no parece ser referir sino tan solo sugerir situaciones amorosas típicas y estados de ánimo aplicables a cualquiera que se encuentre en ellas.

TIPOS Y ROLES DE RECEPTOR, TIPOS DE VALORACION

Por los rasgos señalados, puede conjeturarse que para las necesidades y expectativas del lector de poesía culta el texto de la muliza adolece de falta de coherencia, mientras que para el gusto más modesto del consumidor de canciones populares puede ser aceptable e incluso muy satisfactorio. Señalemos, de paso, que ambos tipos de receptor (y de recepción) pueden coincidir en una misma persona cuando ésta los asume como roles sociales diferentes, correspondientes a distintas situaciones comunicativas. Es preciso, por tanto, añadir algunas precisiones a lo dicho sobre la ubicación de este texto respecto de la axiología dominante. El lector culto –entendido ahora como rol– no podrá satisfacer con un texto de este tipo los intereses específicamente literarios que ha desarrollado como resultado de una educación relativamente larga, compleja y exigente. En efecto, puesto que el ejercicio de ese rol le impone la aplicación de criterios evaluativos que se derivan de los metatextos literarios que conoce y acepta, su balance será por fuerza negativo: considerará la letra pobre, cursi, trasnochada, ridícula (es decir, mala poesía pero poesía al fin) o, en una posición más radical, la categorizará como ajena a su concepto de poesía, juicio que a su vez puede quedarse en la simple definición negativa o bien puede implicar el reconocimiento de que se trata de una práctica discursiva que se rige por normas diferentes. Este último modo de apreciación –explícito o implícito– es característico de quienes tienen competencia y flexibilidad suficientes para pasar de un rol de receptor a otro. Una misma persona puede, por consiguiente, evaluar muy bajo una letra de canción si la mira como texto poético y, a la vez, encontrarle un encanto particular si la ubica –y se ubica– en el contexto sociocultural y en el marco comunicativo en que ella es eficiente. El juicio positivo que resulta de ponerse en la situación de oyente de canciones populares puede a su vez tener la neutralidad de quien adopta un nuevo rol en olvido de otro o, caso más frecuente, puede estar teñido de paternalismo y nostalgia: desde la "cumbre" ingenuidades y cursilerías pueden ser gustadas como manifestaciones de una cultura de "buen salvaje".

FORMAS DE EVALUACION, FORMAS DE DOMINACION

No se nos oculta que a lo largo de toda esta exposición –y especialmente en la evaluación por cotejo de los dos textos analizados– hemos sostenido el discurso del lector culto que se afana por trascender su propio rol pero que, en el mejor de los casos solo consigue ser consciente de sus condicionamientos, mantener bajo control sus entusiasmos y rechazos y alcanzar solo a trechos la posición metaevaluativa correspondiente a una reflexión teórica. El discurso del receptor de letras populares –que habría sido indudablemente más favorable para la muliza "Decepción"– ha sido silenciado y reemplazado parcialmente por las hipotéticas observaciones de un lector culto que asume en forma ocasional y ambigua el rol de consumidor de productos artísticos que no tienen la pretensión de recibir el visto bueno de las élites. La ausencia de ese discurso se explica, en parte, por la falta de investigaciones empíricas que lo avalen. No disponemos, en efecto, de datos precisos sobre las modalidades de recepción, los criterios valorativos y las preferencias literarias de los más vastos sectores de la población del Perú (y de Hispanoamérica en general). Menos sabemos aún sobre el tipo de conciencia que acompaña a los juicios de valor de esos mismos sectores ni sobre la incidencia en ella de la axiología culta ni sobre los sentimientos que pueden derivarse del reconocimiento de la discordancia entre los valores estéticos oficiales y los del propio grupo social. Ante tales carencias parece inevitable renunciar de momento a construir ese discurso desde el lugar de su sujeto y contentarse con sostener, desde el lugar familiar que ha sido tematizado en estas páginas y al que estas páginas pertenecen, un discurso que por sus características y su marco editorial se autodefine como exponente de una práctica que forma parte del sistema académico dominante.

V

EN LAS FRONTERAS DE LO LITERARIO

LA LITERATURA TRIVIAL. PROBLEMAS TERMINOLOGICOS

En las páginas precedentes nos hemos referido a la *literatura trivial* sin problematizar la pertinencia del rótulo ni especificar los límites de la categoría designada por él. En lo que sigue trataremos de llenar esas lagunas.

El término *literatura trivial* entraña, como la mayoría de los nombres que se emplean alternativamente para designar el mismo objeto, un juicio de valor. Dado que para definir ese objeto sin salirse del ámbito de la teoría es preciso abstenerse de valorar y dirigir la atención a las condiciones y las consecuencias de la valoración misma, sería preferible disponer de un término neutral, que en lugar de contener una calificación negativa tan solo indicara su existencia, como por ejemplo *literatura-menospreciada-por-las-minorías-culturales-dominantes*. Los esfuerzos por hallar designaciones más adecuadas y de una dimensión manejable no han dado, sin embargo, resultados satisfactorios. *Literatura de masas*, *subliteratura* o *literatura conformista* son igualmente despectivos. *Literatura de entretenimiento* abarca demasiado pues, en último término, casi toda la literatura está hecha para entretener. *Literatura de consumo* es, asimismo, poco específico, ya que toda la literatura existe para ser consumida. *Literatura popular* puede ser a su vez confuso, en tanto incluiría manifestaciones de literatura oral de todas las épocas, cuyas condiciones de producción nada tienen en común con la fabricación masiva de textos literarios, solo posible a partir de fines del siglo XVIII y en sociedades industrializadas, hecho que es, en nuestra opinión, rasgo típico del objeto que intentamos definir. *Literatura marginal* tampoco escapa a la ambigüedad, pues

puede entenderse como la cultivada por minorías que se ponen voluntariamente al margen del "stablishment".

Como no es del caso aquí inventar un nombre (que seguramente tendría las mismas deficiencias y la adicional de su novedad), seguiremos utilizando el rótulo bastante extendido de *literatura trivial*. Es preciso, no obstante, dejar bien en claro que emplearlo en este contexto no supone emitir un juicio de valor sino tan solo recoger la sanción que está implícita en el funcionamiento del objeto dentro del sistema general de la literatura.

HACIA UNA DEFINICION: LA PERSPECTIVA FUNCIONAL

Desde un punto de vista estrictamente funcional, que solo toma en cuenta las características del uso y la forma de valoración del objeto, la literatura trivial se puede definir como un típico producto de las sociedades industrializadas –entre cuyos antepasados se cuentan, sin embargo, las novelas de caballerías y otros géneros análogos– que se distingue por dos rasgos complementarios de apariencia contradictoria: es consumida por los más amplios sectores de la población lectora y, a la vez, es minusvalorada por los grupos culturales dominantes, que son aquellos de quienes procede el *metatexto* vigente (Cf. supra). Estos grupos, constituidos por creadores, críticos, profesores y estudiantes universitarios y, en general, por lectores con alto grado de instrucción, disponen de los medios sociales para imponer sus criterios y juicios de valor, lo que les permite ocupar una posición evaluadora preeminente, desde la cual se adjudican a sí mismos las necesidades y los intereses literarios más refinados, así como el buen gusto para satisfacerlos con los tipos de literatura más elevada. El dictamen adverso no solo procede, sin embargo, de los grupos dominantes. Con frecuencia son los mismos aficionados a las diversas formas de literatura trivial quienes corroboran ese dictamen al leerlas con una actitud vergonzante que implica el reconocimiento de su inferioridad. Buen testimonio de ello dan algunas investigaciones realizadas por especialistas en psicología de mercado a fines de la década del 60 en Alemania Federal. Los resultados de las encuestas realizadas entre lectores de folletines permiten comprobar que el placer –catártico o escapista o autoconfirmador– proporcionado por tales textos se ve enturbiado un tanto por el hecho de saber que existen importantes sectores de la población que –al menos hacia afuera– menosprecian los folletines. El lector medio de dicho género al parecer no está libre de un penoso sentimiento de minusvalía o de incomodidad en la medida en que está enterado de que otras gentes rechazan el folletín y se burlan de él y de

sus lectores. En suma: aunque se esté totalmente satisfecho no es posible alegrarse de estarlo (Schemme 1975, 171-172).

LA PERSPECTIVA HISTORICA

Si bien en casi todas las épocas de la historia literaria de Occidente se encuentran obras que por sus menores pretensiones estéticas han sido menospreciadas por las élites a la par que han gozado del favor de las mayorías, el objeto de que estamos hablando es, como se sugirió ya, un producto fechable, que se configura con las características anotadas en la Europa de fines del siglo XVIII. Sus más próximos antepasados son, quizás, las novelas de caballerías, que ya en el siglo XVII fueron consideradas una especie inferior y se convirtieron en blanco de críticas y parodias. La más genial de ellas, el *Quijote* cervantino, pone precisamente en evidencia la gran difusión que habían tenido estas obras de entretenimiento y la influencia ideológica que habían ejercido sobre un vasto público lector. Hay que aclarar al respecto que si bien originariamente estaban dirigidas a círculos de la nobleza y la alta burguesía, no dominó en ellas el gusto palaciego: su esquematismo, la mera acumulación de episodios y sus innumerables repeticiones en la representación de ambientes, caracteres y motivos son algunos de los rasgos que reaparecerán más tarde en la narrativa trivial y en los que, al parecer, radica su popularidad. Con algunos reparos también podrían incluirse entre los antecedentes cercanos muchas de las novelas galantes y de aventuras aparecidas en Francia y Alemania en la primera mitad del siglo XVIII, así como las múltiples imitaciones del *Robinson Crusoe* de D. Defoe ("Robinsonadas"), que se caracterizan por una deliberada renuncia a descripciones elaboradas, digresiones, reflexiones y todo lo que, más allá del mero interés de la trama, pueda satisfacer específicas necesidades artísticas. Esta concentración en el puro recuento de sucesos atractivos o divertidos, en conjunción con ciertas tendencias pedagógicas (reafirmadoras de la moral tradicional) y utópicas (escapistas), son asimismo rasgos frecuentes en la posterior narrativa trivial. Ya en esta época tenemos, pues, varios de los elementos que integran el susbsistema de la literatura para consumo masivo: obras de muy modestas cualidades estéticas, un considerable número de lectores afectos a ellas e incluso severas críticas contra los "malos autores" y contra el gusto de la "masa" o "plebe" provenientes de poetas y teóricos identificados con los ideales del Iluminismo. No obstante, en la medida en que el mercado literario era aun bastante reducido y, por ello mismo, todavía no se había producido una separación tajante entre dos tipos de literatura y de lectores, era posible juzgar la mencionada situación como un hecho coyuntural y que se podía "superar" con medidas adecuadas. El "mal

gusto" era visto desde arriba como resultado de una educación deficiente o de una ineficaz aplicación de la capacidad de raciocinio, todo lo cual se consideraba subsanable mediante una reeducación gradual.

Hacia fines del siglo tiene lugar un crecimiento significativo en la producción y edición de novelas con escasas pretensiones artísticas. Los contenidos más frecuentes son historias de caballeros en torno al amor y al honor, historias de bandidos e historias de terror. Ya hacia 1800 se encuentra en ellas casi todo el espectro temático propio de la literatura trivial de nuestros días: amor, matrimonio, problemas familiares, ascenso social, viajes románticos a tierras exóticas etc. (Schemme 1975, 160). La bipartición parece inevitable: poetas y críticos se ven forzados a asumir dos modos de recepción opuestos y comienzan a caracterizarlos con categorías psicológicas y morales.

Desde entonces a nuestros días se han sucedido los intentos por definir cualidades específicas de esas dos formas antinómicas de literatura –"elevada" y "baja" o, en la nomenclatura más reciente, "culta" y "trivial"– así como de dos tipos de lector y de lectura que estarían en consonancia con ellas. A menudo aparecen mezclados y confundidos en tales estudios rasgos propiamente textuales –estructurales– con fenómenos del proceso de recepción e, incluso, con enjuiciamiento ético-intelectuales dirigidos, sobre todo, a los receptores del segundo tipo. Puesto que más arriba nos hemos valido de una definición puramente funcional, puede ser de utilidad pasar revista a algunas de estas aproximaciones 'sustancialistas' para ver en qué medida completan la imagen de lo trivial que nos hemos hecho hasta ahora.

PERSPECTIVAS 'SUSTANCIALISTAS': LA DESCRIPCION ENJUICIADORA

1) Según algunos autores, el *Kitsch* –que es otra forma de designar un arte de fabricación y consumo masivos– evita sistemáticamente una organización elaborada en la que todos los elementos estén interrelacionados y se integren sin fisuras en una unidad de rango superior. En el caso particular de la literatura se señala que los diversos componentes del texto no aparecen articulados entre sí sino más bien acumulados, no obedecen a un principio arquitectónico sino a la azarosa tendencia a satisfacer las más elementales necesidades emotivas del receptor. En la poesía esta tendencia se manifestaría en la mera sucesión –y parcial reiteración– de estímulos semánticos vagamente conectados, que adquieren una pseudocoherencia por la presencia de elementos rítmicos que los enfatizan y a su vez actúan como estímulos motores para quienes los escuchan. En la narrativa se manifestaría, asimismo, en la proliferación de personajes y de situaciones que no responden a un diseño integrador

sino al propósito de brindarle al lector muchas posibilidades de identificación afectiva o de satisfacer su "hambre argumental" (Cf. Schulte-Sasse 1976, 4-7).

2) Otra observación-reproche bastante frecuente es que la literatura trivial elude un léxico anclado en la realidad y emplea, a cambio, un lenguaje a la vez estereotipado y fuertemente connotativo, que se diferencia del habitual en textos más exigentes porque no trabaja con connotaciones variadas, de límites claros y semánticamente ricas, sino con unas pocas e imprecisas connotaciones emocionales que por su vaguedad pueden estar asociadas a casi cualquier objeto. En lugar de la directa y llana designación y caracterización de los objetos de referencia, la literatura trivial parecería preferir la alusión supuestamente embellecedora, fundada en un limitado repertorio de palabras– y expresiones-claves (tales como *dulce, tierno, noble, viril, maravilloso, amor puro, pasión ardiente, amargo desengaño, destino cruel* etc.) así como la perífrasis altisonante (del tipo *la autora de mis días* en lugar del simple *mi madre*). Estos recursos verbales 'desrealizadores' estarían al servicio de un espectro temático que se reduciría a unos cuantos problemas individuales planteados desde una óptica subjetiva, tales como enamoramientos felices o infelices, dificultades familiares, anhelos de superación social o de evasión hacia tierras lejanas y exóticas –lo cual a su vez no excluye la expresión de orgullos nacionales o locales–, nostalgia del terruño o de un antiguo amor etc. El receptor reaccionaría ante semejantes expresiones y connotaciones de un modo predeterminado, como si se tratara de estímulos en el sentido de Pavlov, participando así de un proceso muy similar al de la comunicación propagandística (Cf. Schulte-Sasse 1976, 13).

3) Las caracterizaciones que asumen un más claro tono de cuestionamiento quasi moral son aquellas que insisten en la "pereza mental" de los consumidores de literatura trivial. Frente al arte exigente, que ofrece a sus receptores un placer basado en el reconocimiento de una "hazaña" estética –el desciframiento de un lenguaje y un modelo de realidad personales– las manifestaciones de arte trivial fomentarían la inactividad y el facilismo: no exigirían el menor trabajo hermenéutico y robustecerían una visión de mundo estereotipada y conformista. Esta polaridad entre avidez de novedad y rutina, esfuerzo e inercia, se interpreta frecuentemente en términos político-sociales como el contraste entre una actitud progresista y una actitud retrógrada. Desde esta perspectiva

el lector de textos triviales es caracterizado —y denostado— como alguien que quiere ver apuntalados sus hábitos mentales, confirmadas sus creencias y puntualmente satisfechas sus limitadas expectativas lingüístico-temáticas.

4) Asimismo, la oposición suele ser interpretada desde el punto de vista de los procesos afectivos suscitados por el acto de leer: la experiencia literaria culta consistiría, vista desde este ángulo, en un placer distanciado e incluso interferido por la necesidad de reflexión, mientras que la experiencia trivial (o trivializadora de lo no-trivial) se distinguiría por la falta de distancia, por la "inmersión" en el mundo ficcional que el texto propone y por el goce sentimental e inmediatista que se deriva de la identificación con personajes o situaciones típicas. Este enfoque pone, pues, de relieve —y censura, muy en consonancia con los ideales estéticos contemporáneos— la entrega total a la ilusión y el regodeo en la producción artificial de sentimientos: en las lágrimas fáciles y los estados anímicos "dulzones".

5) Los rasgos atribuidos al receptor en los dos últimos acápites (pereza mental, aprehensión rutinaria del mensaje, deseo de autoconfirmación, inmediatismo y sentimentalismo) son presentados por algunos autores como el origen y fundamento de las características estructurales de la literatura trivial. El hecho de que ésta se concentre en el material temático y eluda una codificación compleja por considerarla superflua o entorpecedora, tendría su explicación en ciertas modalidades de comportamiento humano muy extendidas que ella busca precisamente complacer: para satisfacer el "hambre de historias" y de emociones directas y el afán escapista del gran público sería inevitable recurrir a formas poco elaboradas como estructuras temáticas meramente aditivas o acumulativas (Cf. 1) y estereotipos verbales connotadores de una difusa afectividad (Cf. 2).

A LA BUSQUEDA DEL GRAN PUBLICO

Es interesante comparar esta última opinión con las ideas de un gran creador de literatura culta acerca de la relación entre el grado de complejidad del código artístico empleado en un texto y su capacidad de llegar al público e imponer el mensaje ideológico de su autor. Refiriéndose a su *Libro de Manuel* —una de sus obras con más evidente intención político-didáctica— Julio Cortázar reflexiona sobre el delicado problema que un artista de nuestros días debe resolver cuando pretende ser leído y entendido *pronto* y *por muchos:*

> Pero de entrada me di cuenta de que, paradójicamente, si éste era un libro de nuestro *hoy* y *aquí*, es decir de lo inmediato, no tenía sentido mediatizarlo en el plano de la experimentación y la escritura: el contacto más profundo se vería trabado precisamente por los medios puestos en práctica para establecerlo. Incorporar nuevos códigos (los estructuralistas pondrán aquí el vocabulario preciso) supone un tiempo más o menos largo por parte de los lectores, cosa que en este caso malograría la intención de inmediatez del libro, única razón de su escritura.
>
> . . . . . .
>
> Vi bien claro que Manuel vendría en argentino, en mi argentino que estará pasado de moda pero que todavía sirve para jugarse el pellejo cuando llega la ocasión, y que su lectura no reclamaría ningún código, ninguna grilla, ninguna semiótica especial; pero a la vez y entonces, dentro de ese ómnibus lingüístico accesible a cualquier pasajero de cualquier esquina, entonces sí apretar el fierro y acelerar a fondo, entonces sí hablar de tanta cosa que habría que vivir de otra manera (no forzosamente la de Manuel, que es una de las muchas posibles) (Cortázar 1973, 19-20).

Este texto de Cortázar, cuyo principal interés reside precisamente en que plantea el problema de la asequibilidad y eficacia doctrinal de la obra literaria desde la perspectiva de su productor, viene a corroborar las conjeturas de los teóricos sobre el funcionamiento de una literatura-para-masas (o con la intención de llegar a ellas). Se reitera en él la idea de que la aplicación experimental de códigos estéticos enteramente novedosos o aun poco conocidos (y eventualmente transgresivos de los que todavía están vigentes para el gran público) recorta las posibilidades de que la obra sea adecuadamente comprendida y gustada. Cortázar parece reconocer aquí que el creador está puesto ante dos opciones básicas: complejizar y por lo tanto enriquecer las informaciones "secundarias" (específicamente artísticas) del texto al precio de "mediatizar" —dificultar— la intelección de las informaciones "primarias" (cierta interpretación de la realidad); o, a la inversa, renunciar a transmitir un mensaje estético personal (es decir, aplicar códigos estéticos que a raíz de su amplia difusión han perdido parte de su capacidad informativa) y centrar todo el esfuerzo en volver inteligible para la mayoría cierta visión de mundo o cierta postura ideológica cuestionadoras de los valores ético-políticos de una sociedad. Esta segunda opción tendría un parentesco solo parcial

con las formas de producción usuales en la literatura trivial, ya que en ella no solo se emplean códigos cuya identidad está fuera de toda duda sino que, además, se los somete a un proceso de simplificación. Esta transcodificación reductora da como resultado un sistema que es mucho más elemental que el más desgastado de los códigos de la literatura culta y que, por su alto grado de previsibilidad, posee una capacidad informativa casi nula. Por otra parte, el recurso a formas de codificación muy sencillas y convencionales no suele estar al servicio de una intención comunicativa de "acelerar a fondo" y "hablar de tanta cosa que habría que vivir de otra manera". Es un hecho ampliamente reconocido que la literatura trivial no se propone subvertir ni cuestionar: todos los valores y patrones de conducta que las modernas sociedades de consumo —ricas o pobres— aceptan, transmiten e imponen acríticamente a sus miembros, quedan en ella intactos o, cuando más, sometidos a una pseudocrítica confirmadora que, por ejemplo, reduce los grandes problemas sociales a conflictos individuales o los atribuye fatalistamente a la suerte, a la "vida" o a la condición humana.

IDEOLOGIA "CHICHERA" Y POESIA TRIVIAL

La "chicha", ese sincrético producto de la reunión de huayno, cumbia y rock que se ha impuesto en la Lima de los migrantes andinos como expresión de una nueva cultura ciudadana, ilustra, con muchas de sus letras, esta tendencia a aludir a injusticias sin tocar las causas y a mantener la protesta (o el lamento) en el ámbito de lo personal. Así, "Clase social" presenta la lucha de clases desde la óptica restringida de un enamorado que ve en ella tan solo el escollo para un romance y la causa de una querella familiar. El sujeto de este discurso melancólico, uno "de arriba" que ama a una mujer "de abajo", a la par que se identifica con la clase dominante sugiere el carácter fatal e irremediable de desigualdades y barreras económicas entre los miembros de una comunidad, así como la necesidad de incondicional obediencia a la familia:

> Enamorado estoy
> de una linda mujer.
> Mis hermanos y mis padres
> nada quieren saber.
> Dice que no puedo amar
> a esa linda mujer.
> Dice que no puedo querer
> a esa linda mujer.
> Porque es pobre de otra clase,
> de otra clase social.

La no infrecuente referencia a la penosa situación de los sectores marginales de la urbe —al desarraigo y la quebrantada autoconciencia de los migrantes, a las luchas por la supervivencia en el arduo medio de la "economía informal"— no va más allá de la queja por la propia suerte, como puede apreciarse en "El serranito":

Un día bajé de mi tierra
con poncho y sombrerito.
Al llegar a la costa
me llamaron serranito.
Por una calle de Lima
presuroso caminaba.
Con mi alforjita en el hombro
trabajo iba buscando.
Todo el día caminando
y el hambre me fue matando.
Trabajo yo no encontraba
qué triste yo me sentía.
La noche venía encima
y yo pedía posada.
Pero la gente del pueblo
todo, todo me negaba.

Nostalgia, sentimentalismo y fatalismo, en conjución con ciertos toques de color local (*con poncho y sombrerito*) y ciertos gestos patético-declamatorios (*Todo el día caminando / y el hambre me fue matando*) son los rasgos que más llaman la atención en el tratamiento de los temas mencionados. Casi todos ellos suelen ser atribuidos con demasiado apresuramiento al origen andino de los cultores de chicha en olvido de que tal vez haya que ver allí —al menos en parte— una marca propia del género. En consonancia con muchos de los especímenes de poesía trivial observables en el mercado musicográfico de Occidente, las letras chicheras suelen presentar una visión resignada (o incluso edulcorada) de los problemas vitales de sus receptores y, en ocasiones, explotan fervores localistas o nacionalistas con acentos pseudorreivindicativos. He aquí un ejemplo en el que la ecuación *chicha* = *cholo* = *peruano* funciona, en el trasfondo de otras músicas y otros cantantes hispanos y latinoamericanos de moda, como una fórmula de identidad nacional:

Si fuese Willy Colón
cantaría salsa.
Si fuese Leo Dan
cantaría balada.
Yo soy peruano canto mi chicha,
yo soy peruano canto mi huayno.
Si yo fuese Grupo Menudo no que no, que no.
Si fuese el Grupo Parchís
chís, chis, chis, chis.
Yo soy peruano canto mi chicha,
yo soy peruano canto mi huayno.
Cuando las negras me buscan
no, no, no, no.
Cuando las gringas me buscan
no, no, no, no.
Si una cholita me busca
sí, sí, sí, sí.
Si una paisanita me busca
sí, sí, sí, sí.

El hecho de que la fórmula aquí propuesta excluya tanto a los grupos tradicionalmente dominantes (*gringas*) como a los tradicionalmente segregados y oprimidos (*negras*) es sintomático: definir la peruanidad —y definirse— en estos términos implica aceptar, bajo la apariencia de la autorrevalorización, los valores y los patrones de conducta consagrados en una sociedad estratificada y racista, en la que el imaginario colectivo ubica a cada grupo étnico y social en compartimientos separados.

MODELOS PARA DESARMAR

El texto es interesante, además, pues se presta idealmente para realizar un experimento que parecería confirmar el carácter distintivo de uno de los rasgos más frecuentemente atribuidos al *kitsch* en general y a la poesía trivial en particular: el predominio de organizaciones de tipo meramente acumulativo en las que el receptor culto percibe una involuntaria parodia de las compactas estructuras propias de la literatura "elevada". El experimento —realizado más de una vez por estudiosos de trivialidades— consiste en reescribir el texto alterando el orden de sus líneas: leyéndolas de abajo para arriba o haciendo cualquier tipo de saltos o inversiones, para demostrar que las modifi-

caciones no afectan el todo y que, por consiguiente, no hay unidad ni una estructura discernible. Si se prescinde de la música, nuestra letra podría ser ordenada de varias maneras, sin que su muy tenue coherencia resulte afectada. Por ejemplo:

Si yo fuese Leo Dan
cantaría balada.
Si fuese Willy Colón
Cantaría salsa.
Si fuese el Grupo Parchís
chís, chis, chis, chis.
Si yo fuese Grupo Menudo
no que no, que no.
Yo soy peruano canto mi huayno,
yo soy peruano canto mi chicha.
Cuando las gringas me buscan
no, no, no, no.
Si una paisanita me busca
sí, sí, sí, sí.
Cuando las negras me buscan
no, no, no, no.
Si una cholita me busca
sí, sí, sí, sí.

O así:

Yo soy peruano canto mi chicha
yo soy peruano canto mi huayno.
Si una paisanita me busca
sí, sí, sí, sí.
Si una cholita me busca
sí, sí, sí, sí.
Cuando las gringas me buscan
no, no, no, no.
Cuando las negras me buscan
no, no, no, no.
Yo soy peruano canto mi huayno
yo soy peruano canto mi chicha.
Chis, chis, chis, chis,

si fuese el Grupo Parchís.
Si fuese Grupo Menudo
no que no, que no,
Yo soy peruano canto mi huayno
yo soy peruano canto mi chicha.
Cantaría balada
si fuese Leo Dan.
Cantaría salsa
si fuese Willy Colón.
Yo soy peruano canto mi huayno
yo soy peruano canto mi chicha. . .

En este último caso se ha podido invertir totalmente el texto con una sola excepción (la negación *no que no, que no* no da buen sentido antepuesta) y con el solo añadido del refrán al comienzo, para ubicar las referencias a la elección amorosa en un contexto que las vuelva inteligibles.

Pienso que el experimento habla por sí solo. Se lo podría seguir aplicando a este mismo texto (en cuantas variantes sean imaginables) o a otros textos análogos, con iguales o parecidos resultados. Se comprobará casi siempre que las conexiones en que se funda la coherencia textual son o demasiado débiles o demasiado redundantes. En la mayoría de los casos se trata de "conjuntos vagos" de enunciados, algunos de los cuales se repiten total o parcialmente para crear, a través de la insistencia en un par de ideas y en cierto esquema rítmico y sintáctico, una suerte de sugestión fonosemántica. Como el conjuro mágico, la letra no vale por su riqueza de contenidos ni por la cohesión lógica de sus constituyentes, sino por su capacidad de mover y con-mover. Su intención básica no es transmitir información novedosa o compleja sino estimular una respuesta afectiva –psico-corporal– mediante la alusión a emociones y situaciones estereotípicas. En el cerrado dominio de la literatura culta todo esto vale muy poco pero en sus zonas aledañas puede tener una eficacia insospechada.

VI

LOS GENEROS LITERARIOS

¿VALE LA PENA CLASIFICAR?

Hablar de géneros literarios, insistir en clasificar una masa inconmensurable de textos atesorados a través de siglos pasando por encima de los variados condicionamientos históricos que han determinado su autopercepción y han proyectado en ellos cierta noción taxonómica de época, puede parecer un proyecto imposible u ocioso. La coyuntura actual favorece esta sensación de inutilidad. En el momento presente buena parte de los creadores se afana por borrar las fronteras de los esquemas discursivos consagrados por una tradición milenaria y se resiste a que sus productos, sus "textos", sus "libros", su "escritura" –como suele designárselos hoy, con una nomenclatura más acorde con el propósito transgresivo– sean forzados a ingresar, por la vía directa de la rotulación o la indirecta de la comparación con los paradigmas textuales correspondientes a los rótulos, en el ámbito de la *narrativa*, la *lírica* o el *drama*.

Estas tendencias contrarias al esfuerzo catalogador están, sin embargo, hasta cierto punto neutralizadas por el creciente interés de los estudiosos de la literatura en ubicar su objeto dentro del ancho campo de las acciones verbales y en hacer suyos algunos de los métodos de ese enfoque multidisciplinario (lingüístico, antropológico, psicológico, sociológico, etc.) que se suele identificar, sin tomar en cuenta la diversidad de marcos epistemológicos en que se realiza, como *análisis del discurso*.

De otro lado, el gran desarrollo que sobre todo en los dos últimos decenios han alcanzado tanto los estudios dedicados a la delimitación de un len-

guaje o de una estructura propios de la poesía como los consagrados al análisis de las estructuras del relato en general y de los procedimientos particulares del relato literario, hacen entrever que el viejo tema de los géneros está lejos de ser una estorbosa reliquia de manuales adocenados.

LOS GENEROS EN EL MODELO JAKOBSONIANO DE LAS FUNCIONES

No debe sorprender –por lo que acabamos de comentar– que el propio Jakobson incluya un esbozo clasificatorio en su modelo de poesía y que, tal vez compelido por la antigua y prestigiosa tradición de un ordenamiento tripartito, distinga, también él, tres géneros poéticos: la "épica", la "lírica" y una curiosa especie que viene a ocupar el lugar usualmente reservado al drama y que aparece designada como "poesía de la segunda persona" y dividida en una variante "suplicatoria" y otra "exhortativa" (1974, 137). Esta tercera forma podría, sin embargo, considerarse subsumida en la tradicional categoría dramática en la medida en que los parlamentos de las obras teatrales son siempre acciones verbales ejecutadas con el propósito de influir en un interlocutor presente o presupuesto. La peculiaridad de la designación se explica quizás por el hecho de que Jakobson, que piensa prioritariamente en formas de verso, parecería asociar el drama de modo más inmediato a los tipos de discurso coloquial propios del teatro moderno.

El criterio de que se vale para distinguir los tres géneros como magnitudes equiparables suscita tantas dudas y objeciones como la noción misma de poeticidad (Cf. supra), ya que también intenta resolver este difícil problema delimitativo ubicándolo en el marco de las funciones de la lengua y proponiendo una combinatoria especial de funciones y de grados de preeminencia: al predominio sustancial de la función poética se le añadiría secundariamente el predominio de la función referencial en la épica, el de la función emotiva en la lírica y el de la función conativa en la "poesía de la segunda persona".

Esta simple y expeditiva manera de zanjar la delicada cuestión de decidir si existen realmente "tres formas naturales de la poesía" como pretendía Goethe –siguiendo a su vez una línea de pensamiento que se remonta a los gramáticos alejandrinos– solo colabora a potenciar las dificultades que plantea la delimitación del campo de acción de la función poética. La aporía a que llega Jakobson al dar por supuesto que dicha función está presente en cualquier tipo de texto en que se manifiesten equivalencias horizontales y al tratar de establecer las fronteras de la poesía con un criterio meramente cuantitativo, se vuelve aún más insalvable en la combinatoria funcional de los géneros poéti-

cos. Si se prescinde, como lo hace Jakobson, de tomar en consideración la situación comunicativa y los diversos códigos extralingüísticos puestos en juego por los comunicantes en cada caso particular, no se ve, en efecto, cómo se puede distinguir satisfactoriamente una "poesía de la segunda persona" (como por ej. una oda horaciana o una elegía de Tibulo) de una propaganda comercial rimada o un *slogan* político del tipo "I like Ike". Postular que la diferencia radica en que en el primer caso la función poética predomina sobre la conativa y en el segundo la conativa sobre la poética, si bien en ambos casos estas dos funciones son dominantes respecto de las cuatro restantes (referencial, emotiva, fática y metalingüística), es sustituir una explicación con fuerza demostrativa por un mero malabarismo conceptual.

Con todo, el aspecto más cuestionable de la vieja división en tres géneros poéticos (en el sentido amplio de "literarios" o en el estrecho de "formas literarias en verso") que Jakobson asume de modo acrítico, consiste en ubicar a la lírica a la par de la narrativa y el drama como si se tratara de una categoría que se opusiera a las otras dos en la misma medida en que éstas se oponen entre sí: como *mimesis indirecta* y *mimesis directa* (de acciones verbales y no-verbales) respectivamente.

Esta manera de enfocar el problema y de cuestionar los puntos de vista más frecuentemente representados en la teoría literaria moderna nos remite -como surge de los términos que acabamos de introducir- al momento inaugural de un discurso metaliterario regido por el afán clasificador que si bien se ha prolongado con algunas intermitencias a través de más de veinte siglos no ha seguido, sin embargo, el acertado rumbo marcado por sus iniciadores, Platón y Aristóteles.

En lo que sigue trataremos de demostrar que el hecho de que en el primer esbozo de una teoría de los géneros literarios la lírica esté ausente se debe a una intuición feliz que, en especial desde el Renacimiento hasta hoy, ha permanecido ignorada o ha dado lugar a confusiones o ha sido interpretada como una laguna que requería ser llenada aun cuando para ello se introdujeran criterios ajenos a los de los sistemas en que estaba originariamente inscripta.

PLATON Y ARISTOTELES

En el Libro III de *La República* Platón define a la poesía como *"diégesis* de cosas pasadas, presentes o futuras" (392 d 3), debiéndose entender por

diégesis no simplemente "relato", como hoy se acostumbra, sino un concepto englobante de aquél, tal vez traducible por "exposición", "presentación" o "construcción imitativa", que abarca tanto una modalidad narrativa como una modalidad descriptiva. Platón llama, por tanto, *diégesis* a lo que Aristóteles llamará *mímesis de acciones* y distingue, dentro de ella: a) una *diégesis simple*, que corresponde al actual concepto de "relato", en la que las acciones de los personajes (tanto las verbales como las no verbales) son referidas por el poeta; b) una *diégesis a través de la mímesis*, en la que dichas acciones son directamente ejecutadas por los personajes sin mediar la palabra del poeta y c) una *diégesis mixta*, en la que alternan el relato de acciones (a cargo del poeta) con la presentación inmediata de acciones verbales ejecutadas por los personajes (los llamados "discursos directos"). La primera forma es identificada con el ditirambo, la segunda con la tragedia y la comedia y la tercera con la epopeya:

> [. . .] la poesía y la saga presentan una modalidad completamente mimética o sea, como tú lo has dicho, la comedia y la tragedia; la segunda modalidad es el relato del poeta mismo, y la encontrarás principalmente en los ditirambos; la tercera, mezcla de las dos anteriores, se emplea en los poemas épicos y en muchas otras formas" (394 b 9 - c 5; nuestra la traducción)

En el Cap. III de la *Poética* Aristóteles adopta esta delimitación con algunas leves variantes que se derivan del diferente sentido con que él utiliza los términos *mímesis* y *póiesis* respectivamente. Con el primero de ellos alude al carácter modelizador –no simplemente imitativo ni, muchos menos, imperfectamente imitativo según las tesis formuladas por Platón en el Libro X de *La República*– de los sistemas artísticos. Mimetizar es para Aristóteles el quehacer específico del artista, el que lo define como tal, el que permite reconocer, más allá de las diferencias en los medios, objetos y maneras de la mímesis, un vínculo profundo que separa los productos de ese quehacer de todos los objetos fabricados por el hombre para cumplir una función meramente pragmática. Si bien no se pronuncia con claridad sobre cuál sea el objeto específico de la mímesis en las artes plásticas es, por el contrario, suficientemente explícito en lo que concierne a la música, la danza y la poesía, que aparecen englobadas bajo el término *póiesis*, empleado por él tanto en este sentido amplio cuanto en el más restringido de arte verbal. En este último terreno el objeto de la mímesis está constituido, como lo puntualiza repetidas veces, por accio-

nes humanas y, secundariamente, por los caracteres que ejecutan dichas acciones. En la medida en que este objeto no es, por lo demás, una entidad particular, efectivamente existente, sino una posibilidad (Poética, Cap. IX) que a su vez es susceptible de ser embellecidas o afeada en el proceso mismo de mimetización (ibid., Cap. III), sería totalmente erróneo suponer que con *mímesis de acciones posibles* Aristóteles se refiere a la mera reproducción de lo que cada comunidad histórica experimenta como realidad. La mímesis literaria no consiste en representar imitativamente un objeto que ha sido previamente aprehendido a través del filtro preclasificador del código lingüístico común a un conjunto social, esto es, independiente de y preexistente al trabajo de representación. El implícito reconocimiento de que tragedia y epopeya constituyen sus respectivos mundos ficcionales según normas diferentes y en conformidad con distintos verosímiles (Cf. infra 152-153), así como sus sagaces observaciones sobre la importante función gnoseológica de la metáfora y, en general, de los procedimientos de extrañamiento propios de la elocución poética (Cf. supra, 54), prueban que la mímesis literaria no es, para Aristóteles, la articulación verbal de cierto modelo del mundo largamente internalizado sino, antes bien, la elaboración de un modelo nuevo obtenido *en* y *mediante* el proceso de deconstrucción y manipulación del código de la lengua, proceso timoneado por las normas del código literario particular adoptado por el artista.

Es en este trasfondo ideológico en el que debe interpretarse el pasaje arriba mencionado en el que Aristóteles asume el esbozo de tipología literaria propuesto por su maestro:

> En efecto, con los mismos medios es posible mimetizar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose en otra cosa, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar); o bien presentando a todos los mimetizados como obrando y en acción (1448 a 20-24; nuestra la traducción)

Las diferencias más notorias con el pasaje platónico correspondiente –aparte de las divergencias terminológicas anotadas– radican en que Aristóteles subsume la *diégesis simple* (el relato puro) y la *diégesis mixta* en una categoría general narrativa que se contrapone al drama, y en que no ejemplifica con el ditirambo ni con ninguna otra forma literaria la variante del relato puro.

LA RECEPCION DE LA TEORIA PLATONICO-ARISTOTELICA. MODERNOS MALENTENDIDOS

De los textos examinados surge con toda claridad que la tradicional división de la poesía en *narrativa, lírica* y *drama* no tiene cabida dentro del esquema platónico-aristotélico. Sorprende, por ello, que en estudios relativamente recientes se siga adjudicando a Platón (o a Platón y Aristóteles) la paternidad de la trilogía. Bastará mencionar un caso como paradigma de este malentendido: en un trabajo de 1978 H. Weinrich sostiene que la oposición entre lo mimético y lo no-mimético (en el sistema platónico) o entre lo mimético directo y lo mimético indirecto (en el sistema aristotélico) les habría permitido a ambos filósofos distinguir dos géneros polares puros, el de la poesía dramática y el de la poesía lírica, y un género mixto, el de la poesía épica (Weinrich 1978, 25).

Semejante aserto es el resultado del desconocimiento de los diversos estadios que integran el proceso de formación de la conciencia de clases de textos literarios en el mundo griego antiguo. Ni Platón ni Aristóteles reconocían un tercer gran género que, sin ser mezcla de narrativa y drama, se opusiera igualmente a ambos. Por otra parte, en caso de lo hubieran reconocido, no lo habrían llamado *poesía lírica* sino *mélica* (de *melos:* "canto"), que es el nombre que ellos emplean ocasionalmente –por ser el único disponible en su época– para designar cualquier tipo de poesía destinada a ser cantada. En este rasgo, el único común a muchas y variadas formas versificadas no subsumibles en el drama ni en la epopeya, se apoyarían posteriormente los gramáticos alejandrinos –tan dados a las taxonomías– para delimitar una tercera gran categoría poética, equipolente de la poesía dramática y épica, a la que rebautizarían con el término *lírica* (derivado del nombre de la *lira*, que era uno de los instrumentos más usados para acompañar musicalmente esas composiciones).

El anacronismo de Weinrich se explica tal vez por el hecho de que Platón, a diferencia de Aristóteles, ejemplifica la *diégesis simple* (la forma nomimética de su sistema) con el ditirambo, que era precisamente uno de los tantos especímenes de poesía-canción que los alejandrinos englobarían más tarde en el género lírico. Pero Platón no lo menciona por su carácter musical ni porque poseyera ninguno de los rasgos que la conciencia literaria moderna, de Petrarca en adelante, reconoce como líricos, tales como "estatismo", "subjetivismo", "emotividad", "tendencia mologizadora" etc. Para que el ejemplo platónico se entienda debidamente, conviene hacer algunas aclaraciones históricas.

EL DITIRAMBO, RESPONSABLE DE LA CONFUSION

Si bien no se conoce ningún ejemplar de ditirambo primigenio y los pocos ditirambos tardíos que se conservan (por ej. "Los Persas" de Timoteo) muestran una evolución hacia el predominio total de la música sobre el texto, así como elementos dialógico-dramáticos, hay testimonios suficientes de que este tipo de composición, que fue originariamente una canción cultual consagrada a Dionysos, se volvió eminentemente narrativa y de contenido heroico no-dionisíaco a raíz de las innovaciones introducidas por el legendario Arión hacia el 600 a. C. Podemos, pues, representarnos el ditirambo a que alude Platón como una canción coral destinada a una gran masa de voces masculinas, que relataba las hazañas y padecimientos de algún héroe mítico en el estilo indirecto tan exactamente descripto e ilustrado por el propio filósofo con su versión no-mimética del comienzo de la *Ilíada*. He aquí el pasaje en cuestión, que puede considerarse equivalente del ditirambo en cuanto a su modalidad narrativa:

> Si Homero, después de haber dicho que Crises se presentó, con el dinero del rescate de su hija, a suplicar a los aqueos y sobre todo a los dos reyes, y no hubiera continuado la narración como si él fuera Crises [en "discurso directo"], sino siempre como Homero [en "discurso indirecto"], no habría sido aquélla una narración mimética, sino simple. He aquí aproximadamente la forma que le hubiera dado, y me serviré de la prosa porque no soy poeta:
>
> > *"Llegó el sacerdote y suplicó a los dioses que permitieran a los aqueos apoderarse de Troya y les concedieran un regreso feliz. Pidió también, invocando el nombre del dios, que aceptaran un rescate y le devolvieran a su hija. Cuando hubo terminado de hablar, los demás acogieron sus palabras con respetuosa deferencia, pero Agamenón se indignó, ordenándole que se retirase enseguida y no volviera más, porque su cetro y las cintillas del dios no le serían de ningún recurso. Y añadió que su hija no le sería entregada antes de que hubiera envejecido con él en Argos. En fin, dióle de nuevo orden de que se retirara y no lo fastidiara más, si quería llegar sano y salvo a su casa. El anciano, temeroso, se alejó en silencio, pero una vez lejos del campamento elevó a Apolo una fervorosa oración, invocándolo por todos sus nombres divinos y recordándole todo lo que había hecho por agradarle, los templos que había levantado y las víctimas que había inmolado en su honor. En gracias a ello le*

suplicaba que lanzara sus dardos contra los aqueos, haciéndoles expiar las lágrimas que derramaba.

He aquí, amigo mío, una diégesis simple, sin mímesis. (*República*, Libro III, 6, 393 d 3 - 394 b).

La *diégesis simple* se caracteriza, como se ve, por una drástica reducción de la información escénica y la total hegemonía de la voz de un informante que absorbe y traduce en su registro todos los discursos de los personajes. Si la única forma histórica a la que se refiere Platón para ejemplificar esta modalidad es el ditirambo, habrá que pensar que lo hace en virtud de estos rasgos y no de otras cualidades derivables de lo que hoy se entiende por lírica.

LAS RAZONES DEL SILENCIO

Queda por indagar, entonces, por qué ni Platón ni Aristóteles tomaron en consideración aquella multiforme familia de textos poético-musicales que los alejandrinos subsumieron en una categoría *lírica* ni tampoco esa otra familia —considerada aparte por su metro yámbico y la ausencia de música— de las invectivas a enemigos reales o supuestos, a la que pertenecen, por ejemplo, los célebres "yambos" de Arquíloco.

La ausencia es tanto más llamativa en el caso de Aristóteles, ya que no solo afecta al capítulo sobre los géneros, sino, en general, a casi todas sus reflexiones sobre la naturaleza y las funciones de la poesía. El hecho de que en la *Poética* la tragedia ocupe un lugar preponderante, acompañada en un modestísimo segundo plano por la epopeya, mientras que los textos hoy caracterizables como líricos o satíricos no son ni incluidos ni excluidos expresamente de la esfera de la *póiesis*, se puede explicar, entre otras razones, por la resistencia que dichos textos ofrecían a ingresar en la categoría delimitadora *mimesis de acciones*.

En efecto, si se tiene en cuenta que el término empleado por Aristóteles en este contexto, *praxis*, no designa una acción cualquiera sino una hecha con la intención de alcanzar un fin determinado y, además, condicionada por la estructura psico-moral y los patrones comportamentales habituales en el individuo actuante, resulta claro que los personajes de tragedia o de epopeya realizan tales acciones, como cuando Orestes mata a su madre para vengar a su padre, Edipo busca la verdad que lo conducirá a la ruina o Aquiles se retira de la lucha irritado por la ofensa de Agamenón. Resulta claro, asimismo, que ta-

les personajes no solo ejecutan ese tipo específico de acciones sino que también son víctimas o beneficiarios de análogas acciones ajenas, esto es, *hacen cosas y les ocurren cosas*, todo lo cual configura un entramado de sucesos causalmente conectados entre sí que pueden ser presentados de modo inmediato ante los ojos del espectador, como en el drama, o bien tan solo referidos, como en la epopeya (con o sin "discursos directos"). Es explicable, entonces, que Aristóteles concentrara toda su atención en estas dos formas poéticas en detrimento de todas aquellas cuya condición de *mímesis de acciones* no fuera tan evidente.

Cabe preguntarse, efectivamente, –y es probable que Aristóteles mismo se lo haya preguntado– en qué medida un texto como el de la célebre oda de Safo en la que una voz describe la suprema intensidad de sus vivencias eróticas a la vista de la doncella amada y perteneciente al hombre que está gozando de su compañía, se puede considerar como resultado del proceso de mimetización de cierta clase de acciones. Observemos ese texto que Aristóteles no podía desconocer:

Me parece que iguala a los dioses
el hombre que está sentado frente a ti
y escucha de cerca
tu dulce hablar

Y tu reír excitante que, lo juro,
me oprime el corazón en el pecho.
Pues si te miro solo un instante,
me falta la voz.

Mi lengua parece helada, un fuego tenue
se desliza bajo mi piel,
con mis ojos no veo nada y me zumban
los oídos,

un sudor me cubre y un temblor
se apodera de mí y me torno más descolorida que la hierba.

Me parece que poco falta para que
muera, (Agallis).

Pero todo es tolerable, ya que. . .

. . . . . .

¿Tiene algún sentido pensar este poema como *mímesis de acciones posibles?* La respuesta tendrá que ser negativa si se atiende primordialmente a las acciones verbales y, sobre todo, no-verbales de los héroes trágicos o épicos en las que se manifiesta del modo más abrupto el conflicto entre la decisión provocativa, emanada del *ethos*, y los límites impuestos por la voluntad divina o por otra voluntad humana. La respuesta podrá, en cambio, ser positiva si se piensa en las muchas acciones verbales de esos mismos personajes a través de las cuales tan solo se patentiza cierta contextura psíquica, cierta visión del mundo o cierto estado anímico. Dado que los parlamentos con estas características están muy próximos al caso de la oda de Safo y que no parece razonable suponer que Aristóteles no los considerara parte constitutiva de la mímesis de acciones, es posible completar el pensamiento aristotélico allí donde ha quedado lagunoso y rescatar la lírica —tal como hoy la entendemos— para incluirla expresamente en el campo de la *póiesis*. Para ello no es necesario modificar la definición correspondiente sino tan solo desplazar los acentos haciendo de lo secundario lo principal y viceversa.

No diremos, pues, que la lírica, como la poesía trágica, es mímesis de acciones y, en segundo lugar, de los caracteres que ejecutan esas acciones, sino, a la inversa, que es, en primera línea, *mímesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales.*

En los casos en que el texto lírico no se puede identificar con el discurso del poeta sino que hay que suponer que emana de una fuente de lenguaje instaurada por él para articular por su intermedio vivencias propias y/o ajenas, es lícito definirlo como resultado de un proceso de mimetización que tiene por objeto el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al del poeta. El producto de este proceso es un modelo de discurso cuya diferencia con los modelos de discurso más frecuentes en la poesía trágica y épica es que su función básica es poner al descubierto un modelo de vivencias y, simultáneamente, un modelo de conciencia sensitiva.

A quien esté familiarizado con las enredadas polémicas de los teóricos del Cinquecento, todos estos argumentos pueden suscitarle la engañosa impresión de que su principal objetivo es llegar a una suerte de 'salvación de la lírica' similar a la de aquellos tratadistas que se esforzaban por demostrar, contra la opinión de algunos aristotélicos demasiado pegados a la letra, que obras como las *Odas* de Horacio o el *Cancionero* de Petrarca tenían carácter poético a pesar de que parecían no encontrar cabida en el esquema bipartito de la *Poética*. Por ello mismo es importante puntualizar que las razones aducidas en-

tonces –y repetidas hasta hoy– se basan en una inadecuada interpretación de la clasificación platónico-aristotélica.

Los teóricos del Renacimiento italiano no reflexionaron sobre los motivos de orden sistemático que pudieron tener ambos filósofos para no pronunciarse sobre el status de las variadas formas líricas existentes en su época y se abocaron, en cambio, a la tarea de ampliar o remodelar el esquema original. La bipartición aristotélica de la poesía en una forma narrativa y una forma dramática fue sustituida por la división tripartita procedente de Platón pero con la diferencia sustancial de que se hizo ingresar, bajo el nombre de *lírica*, a toda esa variopinta familia de textos silenciada por ambos filósofos en el lugar correspondiente a la *diègesis simple* (relato puro). Una de las justificaciones más frecuentes en favor de esta reclasificación de la poesía en *lírica, épica* y *dramática* es que en la primera, al igual que en el ditirambo mencionado por Platón, el poeta no hace hablar a sus personajes sino que él mismo 'relata' las cosas en su propio nombre (Cf. Fubini, 1971, 29).

Semejante manera de razonar se basa en una confusión que es, bien mirada, tan elocuente como el silencio de Platón y Aristóteles: a través de la incapacidad de diferenciar esas dos formas fundamentales de organización de cualquier texto –literario o no– que en la terminología de Benveniste corresponden a la *historia* y al *discurso* o, en la de Weinrich, al *mundo narrado* y al *mundo comentado*, se manifiesta la oscura intuición de que la lírica no se opone a esas dos formas como ellas dos se oponen entre sí ni como se oponen entre sí las especies literarias de la narrativa y el drama.

HACIA UNA NUEVA TEORIA DE LOS GENEROS. REUBICACION DE LA LIRICA

K. Stierle ha planteado recientemente este mismo problema valiéndose para ello de acertados criterios que, en nuestra opinión, no solo se aplican a cierta concepción de lírica vigente en la tradición occidental desde Petrarca, como él señala cautamente, sino que se pueden hacer extensivos a todos los textos poéticos ausentes en la clasificación platónico-aristotélica (Stierle 1979).

El gran aporte de Stierle consiste en el reconocimiento de que la lírica no es un tipo de discurso literario con un esquema discursivo propio que a su vez se pueda retrotraer a un esquema pragmático –en el sentido de no-literario– como es, por ej., el caso de la narrativa. La lírica es, antes bien, una

manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo, sea éste narrativo, descriptivo, reflexivo, argumentativo etc. (Stierle 1979, 514).

Es preciso aclarar de antemano que esta forma negativa de definición poco tiene en común con los muchos intentos que se han hecho en los últimos dos decenios por establecer un paradigma transhistórico de texto poético o de lenguaje poético tomando como criterio delimitador la noción de "desviación lingüística". A diferencia de esta última, la noción de "transgresión lírica" no se ubica en el nivel de lo describible con categorías exclusivamente lingüísticas sino que presupone la inserción de dichas categorías en una teoría de las acciones verbales que a su vez parte de la distinción básica entre *texto* (lo lingüísticamente observable) y *discurso* (el acto de habla de un sujeto particular en una situación particular) (Cf. supra, 67).

Así como toda acción adquiere sentido e identidad por su relación con un esquema de acción institucionalizado y por su relación con la identidad de un individuo actuante, del mismo modo el sentido y la identidad del discurso emanan, según Stierle, de su relación con un esquema discursivo preexistente —que orienta la producción y la recepción del discurso— y de su vinculación con un sujeto que se manifiesta en la identidad de un rol. Ello no implica, empero, que el sentido y la identidad del discurso se puedan definir como la simple concretización de un esquema dado. En la medida en que el esquema solo funciona como un marco de referencia y de orientación, todo discurso tiene una identidad precaria que se diferencia de la identidad del esquema. Todo discurso es a la vez no-discurso: el problemático tránsito del esquema a su realización particular produce innumerables puntos de fuga en los que el sentido del discurso se ramifica incesantemente y se abre a un número imprevisible de nuevas conexiones temáticas cuya consecuencia inmediata es el carácter siempre inconcluso del proceso de recepción.

Dentro de este marco conceptual la lírica se ubica en el punto máximo de tensión entre el discurso y el no-discurso, lo cual no significa, sin embargo, que esté liberada de toda sujeción a un esquema preexistente. La lírica, cualesquiera sean sus variantes, se relaciona siempre con un esquema discursivo que le sirve de sustrato, pero la realización de ese esquema consiste precisamente en su transgresión. Si se trata, por ejemplo, de un sustrato narrativo, la transgresión lírica se manifiesta como el predominio del *discurso* sobre la *historia*. En el nivel del texto dicha transgresión se patentiza en una inconexidad marcada o también en la imprevisibilidad e inconsistencia en el uso de los tiempos verbales (516).

Stierle no solo define a la lírica en tanto negatividad. La transgresión también es, en su concepto, punto de partida para una serie de fenómenos que se pueden caracterizar en términos positivos. Tal vez el más importante de todos ellos sea que la supresión o problematización de la linealidad del discurso —linealidad que se obtiene al precio de una reducción de los múltiples contextos en que puede inscribirse cada elemento discursivo— conduce en la lírica a una "simultaneidad problemática de contextos" (517). Si bien esta proliferación de contextos (y de efectos de sentido virtuales) conduce a la desestabilización de la identidad del discurso, la condensación semántica resultante compensa la pérdida de la linealidad y de la nitidez del mensaje "primario" (sobre el hablante y sobre la realidad) con una sobrecarga de información "secundaria" (sobre los códigos estéticos aplicados en el texto).

Esta manera de encarar la ubicación de la lírica corrobora, tras siglos de malentendidos, el acierto de los fundadores de la teoría de los géneros en el ámbito occidental y abre promisorias perspectivas para el establecimiento de una tipología del discurso literario que supere las insuficiencias de un esquema al que sigue aferrándose buena parte de la crítica literaria actual.

El malestar a que aludimos al comienzo, la resistencia que el uso de las designaciones genéricas tradicionales provoca en creadores, lectores y críticos, no debe conducir a dejar de lado el viejo tema por inabordable u ocioso, sino, más bien, a replantearlo con un instrumental conceptual que esté a la altura de su complejidad.

Un buen inicio puede ser, como lo propone Stierle, partir del universo de discurso de los textos pragmáticos entendidos como acciones verbales y preguntarse luego por sus equivalentes literarios. Añadamos que semejante pregunta exige a su vez la clarificación previa de nociones como "literario", "ficcional" y "poético" (en conformidad con lo que se ha intentado en este mismo libro). Así, si se acepta que lo que determina el carácter literario de un texto no es solo cierta configuración lingüística ni cierta relación con un esquema discursivo subyacente sino, fundamentalmente, su relación con un *metatexto*, esto es, con un sistema clasificador y evaluador en constante cambio (Cf. supra, 43-44), una tipología del discurso literario deberá tomar en cuenta todas las variables que resultan de la sucesión histórica de diversos metatextos así como de los conflictos entre metatextos concurrentes. Deberá considerar, asimismo, las diferencias que separan los textos literarios ficcionales de los no-ficcionales y, en el caso de los primeros, tendrá que contemplar que su relación con cierto universo discursivo pragmático está siempre

mediatizada por la incidencia de una determinada *poética ficcional* (Cf. infra, 153 ss.). Deberá tomar en cuenta, por último, los traslapamientos o nuevas divisiones a que pueda dar lugar, dentro de la clasificación, el hecho de que el texto sea poético o no lo sea (en el preciso sentido en que hemos definido esta categoría en el Cap. III).

La última de las distinciones mencionadas permite disipar una de las tantas confusiones que se derivan de la consagrada clasificación tripartita. Las vacilaciones de quienes se refieren a los tres grandes 'géneros' llamándolos a veces *literarios* y a veces *poéticos* pierden razón de ser cuando se comprueba que no solo la narrativa y el drama son categorías que están por encima de la división entre poesía y prosa, sino incluso la lírica, que con tanta frecuencia suele ser considerada como paradigma de poesía.

En efecto, si bien la lírica no es, como se ha sustentado aquí, un género equipolente de la narrativa y el drama sino, más bien, un *antigénero*, ella tiene en común con los otros dos rubros de la taxonomía tradicional un rasgo que, siquiera parcialmente, justifica su equiparación: la lírica, al igual que la narrativa y el drama, es una clase textual literaria subdivisible en una variante poética y otra no-poética. Un examen sistemático de estos tres grandes 'géneros' deberá incluir, en consecuencia, un análisis comparativo, sincrónico y diacrónico, de las dos variantes propias de cada uno de ellos. En el caso especial de la lírica, el cotejo de los especímenes poéticos y no-poéticos coexistentes en ciertos momentos de la historia de esta forma literaria, permitiría indagar en qué medida la "disposición poética" del texto colabora al incremento de la problemática "simultaneidad de contextos" y de todos los demás factores positivos que se derivan de la transgresión del esquema-sustrato; o, si se desea invertir la perspectiva analítica, dicho cotejo permitirá averiguar hasta qué punto la transgresión lírica promueve la explotación exhaustiva de los variados mecanismos de resemantización de los signos y densificación del mensaje que están virtualmente ligados a la "disposición poética".

VII

LITERATURA Y FICCION

LA RELACION LITERARIO-FICCIONAL

En las páginas iniciales de este libro quedó ya enfáticamente rechazada la idea de que la ficcionalidad pueda considerarse un rasgo distintivo de la literatura. Unos pocos ejemplos bastaron para poner en evidencia que existen textos con pretensión de verdad (como autobiografías, memorias, poemas testimoniales etc.) que el sistema literario ha incluido en su dominio y que, a la inversa, existen ficciones que, como los chistes o ciertas historias clínicas, se producen totalmente al margen de ese sistema, sin la intervención de códigos estéticos.

En lo que sigue trataremos de precisar la noción misma de *ficcionalidad* y de demostrar que si bien *ficcional* y *literario* no se implican necesariamente, no obstante, las ficciones creadas y recepcionadas como literarias tienen un status particular dentro de la clase de los textos ficcionales.

Examinaremos, en primer lugar, una interesante propuesta de J. R. Searle en torno al status lógico del discurso ficcional (Searle 1975) con la intención de poner rápidamente al descubierto la insuficiencia de todo enfoque que no tome en cuenta ciertas categorías ya enraizadas en la teoría literaria actual.

EL DISCURSO FICCIONAL COMO "SIMULACION"

Según Searle, el autor de una narración "en 3a. persona" simula realizar

(hace como si realizara) actos ilocucionarios –se entiende que propios–, es decir, emite efectivamente frases pero a la vez suspende, en virtud de una serie de convenciones extralingüísticas, la operación de las reglas que presiden todo acto ilocucionario "serio" (auténtico, efectivo) y cuya función consiste en relacionar dichos actos con el mundo (1975, 326). Para la narración "en 1a. persona" (cabría precisar: de un narrador-personaje), postula que el autor simula ser alguien distinto (de quien es) que hace aserciones (327 y s.). En ambos casos se trata, por cierto, de una pseudoperfomancia sin el propósito de engañar, cuyo resultado no son aserciones falsas, incorrectas o mentirosas sino pseudoaserciones (o pseudodescripciones, pseudoidentificaciones, pseudoexplicaciones, etc.).

Desde la teoría literaria se puede hacer ya una objeción de fondo: la distinción entre una narrativa "en 3a. persona" y en "1a. persona" pierde toda validez cuando se reconoce que el autor de ficciones narrativas siempre relata a través de una voz distinta de la suya –la del narrador– y que esta situación no se modifica por el hecho de que esa voz llegue a erigirse o no en persona, se mantenga fuera del universo narrado o esté presente en él ya sea como protagonista o simple testigo (1). Es a este fenómeno al que alude Martínez-Bonati cuando sostiene que el creador de una novela no habla ni finge hablar sino que se limita a imaginar los actos ilocucionarios de una fuente de lenguaje imaginaria: "La regla fundamental de la institución novelística no es aceptar una imagen ficticia del mundo, sino previo a eso, aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de otro, de una fuente de lenguaje (lo que Bühler llamó "origo" del discurso) que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria (Martínez-Bonati 1978, 142).

Para caracterizar la actividad verbal del autor de ficciones narrativas Martínez-Bonati recuerda que existe una diferencia sustancial entre el acto de producir (o reproducir) los signos del hablar y el acto de hablar. Conforme a esta distinción sólo habla quien, además de producir un discurso, lo asume como propio, como parte de su *hic et nunc*. No habla, en cambio, quien recita un poema, lee en voz alta una carta de otro, cita una sentencia con la que no está de acuerdo o quien, como el autor de ficciones, imagina y registra un ac-

(1) Cf. Genette (1972, 251-253), quien designa estos tres tipos basicos de narrador con los términos "heterodieguético", "autodieguético" y "homodieguético" respectivamente.

to de habla que sólo le pertenece en tanto lo ha imaginado y registrado pero que no es su acto de habla puesto que no lo asume como propio. Desde esta perspectiva resulta coherente negar no sólo que el autor realice realmente actos ilocucionarios –como lo plantea Searle– sino, incluso, que simule realizarlos: el autor no realiza actos de habla ni efectivos ni simulados sino que imagina y registra el discurso ficticio de un hablante ficticio.

"PSEUDORREFERENCIAS" Y REFERENCIALES "REALES"

Otro de los aspectos más discutibles de la teoría ficcional de Searle concierne al status de la referencia dentro de la ficción.

Recuerda Searle que puesto que una de las condiciones del cumplimiento exitoso del acto de referencia es que debe existir el objeto a que el hablante se refiere, toda vez que el autor de ficciones alude a un objeto imaginario está realizando una referencia simulada, una pseudorreferencia. El autor simula referirse a un objeto y, al hacerlo, simula que el objeto en cuestión existe. El resultado de esta simulación es la creación de un objeto ficcional, al que luego podemos referirnos "seriamente" pero en tanto ficcional (1975, 330).

Nuevamente habría que precisar que no es el autor quien finge realizar actos de referencia sino que es una fuente de lenguaje ficticia la que se refiere efectivamente a objetos tan ficticios como ella. Pero no es éste el punto más espinoso del problema. Todavía menos fácil de aceptar es el supuesto de que un texto ficcional puede albergar referencias reales. Según Searle, cuando el autor de una obra de ficción menciona sucesos efectivamente acaecidos, lugares o personajes existentes, se refiere realmente a objetos reales: "...en *La guerra y la paz*, la historia de Pierre y Natacha es una historia ficcional sobre caracteres ficcionales pero la Rusia de *La guerra y la paz* es la Rusia real y la guerra contra Napoleón es la guerra real contra el Napoleón real" (loc. cit.). De acuerdo con esta idea habría que sostener que cuando Vincent Moon llama "Borges" a su interlocutor dentro del universo ficcional de "La forma de la espada", el autor del cuento se está refiriendo realmente a sí mismo. Ello no implica, por cierto, que cuanto se diga de "Borges" en dicho texto deba ser entendido como referido a la realidad. Pero, con todo, desde la perspectiva de Searle estaríamos ante un caso en que el autor asume ciertos compromisos no-ficcionales, esto es, mezcla cierta dosis de no-ficción en la ficción. Del grado del compromiso del autor por representar hechos reales dependería en parte, según Searle, la definición de ciertos géneros ficcionales como novelas naturalistas, cuentos de hadas, ciencia-ficción, etc.

Tal criterio de diferenciación, sobre el que será preciso volver más adelante, resulta ya cuestionable cuando se repara en el hecho de que el mundo que se constituye por la mediación de una "voz" distinta de la del autor —por más que pueda llevar su propio nombre— de una voz instaurada por él como fuente de un discurso que no es el suyo, no puede ser el mundo de lo fáctico. Aunque ciertos objetos mencionados en la ficción existan fuera de ella, su inclusión entre los objetos de referencia de un texto ficcional los modifica funcionalmente. Así, cuando Borges-escritor imagina y fija por escrito un discurso narrativo que a su vez contiene el discurso de un personaje que interpela a su interlocutor —el narrador del cuento— como "Borges", no identifica —no puede identificar— con este acto a su yo real productor del texto en cuestión (ni a su concepción de su yo real, cualquiera sea su idea de lo "real"), sino a un yo ficcionalizado en virtud de su inclusión en un texto a su vez ficcionalizado por el carácter ficticio de quien habla y de los objetos y hechos de que habla.

EL DRAMA COMO CASO ESPECIAL DE FICCION

Para Searle el texto dramático "consiste en algunas pseudoaserciones pero en su mayor parte consiste en una serie de directivas serias a los actores sobre cómo deben simular hacer aserciones y ejecutar otras acciones". El texto teatral es, más que una forma de simulación, una "receta para simular" (1975, 328).

Desde una perspectiva histórico-literaria semejante afirmación resulta ya discutible por el simple hecho de que un buen número de textos dramáticos, incluida allí la dramaturgia clásica griega y latina, carece de toda indicación sobre la manera de representar la obra y se reduciría, por tanto, a un conjunto de "pseudoaserciones" al igual que los textos narrativos ficcionales. Pero no es ésta la objeción más importante. Más problemática aún es la distinción entre narrativa y drama: según Searle, mientras que en la narrativa "en 1ª persona" el autor "simula ser alguien que hace aserciones" (alguien distinto de quien es), en el drama no es el autor el que efectúa la simulación sino los actores durante la actuación (loc. cit).

Respecto de la narrativa ya hemos visto que en la mayor parte de los casos el autor ni finge hablar ni finge ser alguien que habla sino que, independientemente de las personas gramaticales utilizadas o, para ser más precisos, del tipo de voz adoptado, se limita a producir, esto es, a imaginar y fijar el acto de habla de una fuente de lenguaje ficticia. El texto de una ficción narra-

tiva no es, pues, un conjunto de "pseudoaserciones" del autor sino un conjunto de aserciones (y otros actos ilocucionarios de tipo representativo) de un narrador ficticio que puede ser un personaje de la historia o tan solo una voz informativa.

Respecto del drama cabe distinguir, como lo hace Searle, entre el texto teatral y su representación a cargo de actores. Es verdad que durante la actuación el actor simula ser alguien distinto de quien es y, eventualmente, se enmascara o caracteriza para que el espectador suspenda voluntariamente el conocimiento de su verdadera identidad de actor. Ello no implica, sin embargo, que el actor simule realizar actos de habla. También en este caso se aplica la distinción, hecha por Martínez-Bonati, entre el acto de producción (o reproducción) de los signos del hablar y el acto de hablar. Conforme a ella, el autor del texto teatral sólo habla en sentido estricto cuando da indicaciones sobre la manera de representar la obra. En todos los demás casos el autor sólo produce signos (imagina y registra discursos ajenos) que los actores re-producen para que los personajes hablen por su intermedio. El texto no representado no es, por tanto, un conjunto de "pseudoaserciones" sino una serie de aserciones (o de actos ilocucionarios de otro tipo) de fuentes de lenguaje ficticias que se constituyen en personas ficcionales en y mediante el texto de su propio discurso y de los discursos de las otras personas ficcionales. En la representación teatral estas personas ficcionales se manifiestan a través de un *analogon* material: la voz y el cuerpo del actor que las en-carna.

EL TEXTO FICCIONAL COMO PRODUCTO DE "MODIFICACIONES INTENCIONALES"

Puesto que la noción de "simulación" se ha mostrado inadecuada para definir formas ficcionales pertenecientes al ámbito de la literatura, es preciso oponerle otra que sea capaz de dar cuenta de ellas sin reducir la ficcionalidad a un problema exclusivamente literario (como parecen entenderlo Martínez-Bonati y casi todos los autores que han enfocado el tema desde la perspectiva de la teoría literaria).

La noción de "modificación intencional", introducida por J. Landwehr, ofrece un buen punto de partida para satisfacer ambas exigencias. En un extenso y bien documentado trabajo (Landwehr 1975) este autor revisa algunos de los conceptos fundamentales de la teoría literaria, en particular el de ficción, pero ubicándolos en el marco amplio de la ciencia del texto. Puesto que su propósito no es investigar la literaturidad del texto literario sino, por el contrario, determinar ciertas cualidades que, en su opinión, la literatura com-

parte con otras formas de la comunicación verbal y con otros procedimientos —no necesariamente verbales— de la constitución de ficciones, incluye en sus consideraciones ciertos tipos de ficción literaria (incluso algunos tan peculiares como el cuento de hadas, la leyenda, la saga o la literatura fantástica) pero sin asignarles un status especial y en consecuencia, sin preocuparse por distinguir su especificidad dentro del conjunto de los textos caracterizables como ficcionales.

Aunque nosotros hemos formulado la hipótesis, opuesta a la de Landwehr, de que las ficciones literarias representan un caso particular de ficción, esto es, que lo literario no es una cualidad que tan sólo se añade a lo ficcional sino que lo condiciona de diversas maneras que es preciso estudiar, adoptaremos, no obstante, su definición de ficcionalidad por cuanto aporta un instrumental conceptual sumamente útil para delimitar esta subclase ficcional literaria que está en el centro de nuestro interés.

FICTIVIDAD Y FICCIONALIDAD

Landwehr distingue *ficticio* de *ficcional*. *Ficticios* son todos aquellos objetos y hechos a los que un individuo adjudica transitoriamente y en forma intencional una modalidad distinta de la que tiene vigencia para él —y para otros individuos de su mismo ámbito cultural— en determinado momento histórico. "*Ficcionalidad*" designa, en cambio, la relación de una expresión —verbal o de otro tipo— con los constituyentes de la situación comunicativa, a saber, el *productor*, el *receptor*, y las *zonas de referencia*, a condición de que al menos uno de estos constituyentes sea ficticio (Landwehr 1975, 180).

Resumiendo al máximo y procurando volver este planteo lo más nítido posible llegaríamos a la siguiente fórmula (con la que trabajaremos de aquí en adelante):

Un texto es ficcional si emana de un productor ficticio y/o si se dirige a un receptor ficticio y/o si se refiere a objetos y hechos ficticios

La modificación de los constituyentes de la situación comunicativa puede ser efectuada: a) por el productor del texto independientemente del receptor, b) por el receptor en concordancia con las intenciones del productor y c) por el receptor independientemente del productor. Sólo en el caso b) puede hablarse, empero, de una comunicación exitosa, ya que para su cumplimiento es preciso que el receptor realice cointencionalmente las mismas modificaciones

efectuadas por el productor.

De acuerdo con nuestra fórmula, para determinar el carácter ficcional de un texto no solo habrá que comprobar si lo que en él se dice ha sido modificado o no (esto es, si sus referentes configuran un 'mundo' distinto del real), sino que habrá que considerar, además, el status del productor del discurso así como el del receptor (explícito o presupuesto) al que él se dirige.

En lo que concierne al productor, la modificación puede consistir, por ejemplo, en adjudicar una manera de ser *real* a una fuente de lenguaje *irreal* (inexistente, imaginaria) o, como se explicará más adelante, en atribuir la modalidad *fáctico* (realmente existente) a un hablante *posible* (como podría existir en la realidad) o a un hablante *imposible* (como sería el caso de un animal o un monstruo fabuloso que cuenta su historia: "Axolotl" de Cortázar o "La casa de Asterión" de Borges corresponderían a este último tipo).

Otro tanto puede ocurrir con el receptor. Así, un hablante real (inmodificado) puede referirse a hechos que le han acecido realmente en una carta dirigida a un amigo imaginario (es decir, a un destinatario meramente *posible* pero presentado como efectivamente existente).

El resultado, tanto en el caso del hablante como en el del receptor ficticios, es la ficcionalización del mensaje, por más que éste se refiera a hechos reales.

Ficcionalidad es para Landwehr una magnitud relacional, ligada a enunciados o a otras formas de actualización de códigos (como el film, la pantomima, la danza, etc.). Esta limitación a formas de actualización se funda en el hecho de que la condición de la ficcionalidad es que al menos uno de los constituyentes fictivizables sea intencionalmente modificado por el productor (y, en el caso de una comunicación exitosa, cointencionalmente modificado por el receptor). Ficcionalidad, es, pues, una categoría que se constituye pragmáticamente. Los textos ficcionales no tienen, en efecto, ninguna propiedad semántica o sintáctica que permita caracterizarlos como tales. Cualquier enunciado y cualquier forma de actualización de otros medios de comunicación puede ficcionalizarse si es que se cumple la condición referida.

Ahora bien, si por "ficcionalidad" se entiende la relación de un texto con constituyentes ficticios —intencionalmente modificados en su manera de ser—, en sentido estricto el calificativo "ficcional" sólo se aplica al texto mis-

mo. Nosotros lo haremos, sin embargo, extensivo a todos los objetos y hechos que de algún modo están representados o configurados en un texto ficcional, con lo cual nos aproximamos al uso más corriente del término.

LA MODIFICACION DE LOS OBJETOS Y HECHOS DE REFERENCIA DEL TEXTO

Si dejamos de lado todos los casos en que el compromiso no-ficcional del autor es evidente y si se parte del supuesto de que siempre que el discurso emana de una fuente de lenguaje ficticia o se dirige a un receptor ficticio, el texto en cuestión se ficcionaliza, habrá que admitir que tan ficcional es una novela naturalista como un cuento de hadas o un relato fantástico.

Si, por otra parte, conforme a lo expuesto más arriba, se rechaza la idea de que un texto ficcional pueda albergar referencias "reales", queda simultáneamente descartada la posibilidad de distinguir algo así como grados de ficcionalidad o de compromisos no-ficcionales en la ficción. Y, sin embargo, nuestra experiencia de lectores nos indica que una novela naturalista y un relato fantástico son ficciones de naturaleza muy diversa y que los mundos representados en ellas, si bien son igualmente ficcionales, se relacionan diferentemente con nuestro mundo real o con nuestra concepción de la realidad.

Para poder explicar la diferencia debemos estar en capacidad de distinguir tipos de *mundos ficcionales*, lo que a su vez nos exige poner previamente en claro qué modalidades entran en juego en la modificación intencional de los hechos y objetos de referencia del texto.

EL PROBLEMA DE LAS MODALIDADES

Parece conveniente no abordar la cuestión —sólo resoluble en el marco de una determinada concepción filosófica del mundo— acerca de si las modalidades atribuibles a los objetos son construcciones subjetivas o están dadas en la realidad. Bastará partir de la premisa mínima de que por distintas que sean las posiciones ideológicas de los comunicantes, hay acuerdo sobre el hecho de que hay diversos "mundos" a los que es posible referirse verbalmente (el mundo de lo fáctico, del recuerdo, de la imaginación, del sueño, etc.) y que dichos mundos están constituidos por objetos a los que, conforme a una norma individual o supraindividual, se les adjudica un modo de ser común.

Menos fácil resulta ponerse de acuerdo sobre cuántas y cuáles sean las modalidades atribuibles a esos mundos y, por ende, a los objetos que los constituyen. El problema es particularmente delicado por cuanto de su solución

depende que se pueda describir el carácter ficcional de un texto en términos menos vagos que "modificación intencional" y, en consecuencia, que se puedan delimitar ciertas clases de textos literarios ficcionales. Antes de abordarlo, es preciso dejar sentado que hasta aquí hemos asumido implícitamente, en conformidad con Landwehr (1975, 15 y s. y passim) y Searle (1975, 319 y s.), la hipótesis de que tanto lo ficcional como lo literario sólo son definibles en relación con interpretantes, esto es, como categorías que se constituyen pragmáticamente.

Si se parte de esta premisa, resulta evidente que el establecimiento de las modalidades adjudicables a las zonas de referencia de un texto y, en general, a los constituyentes fictivizables, no podrá hacerse exclusivamente en el marco de tal o cual sistema filosófico, esto es, prescindiendo de los criterios no-científicos o precientíficos puestos en juego por los comunicantes para atribuir un modo de ser a un objeto determinado y eventualmente modificarlo.

Landwehr no es del todo consecuente al respecto: por una parte acepta que puede haber la más amplia gama de divergencias entre los comunicantes acerca de los criterios conforme a los cuales se constituyen los diversos "mundos" de referencia y acerca de cuál modalidad le corresponde a tal objeto de referencia particular y cuál 'nueva' modalidad se le debe adjudicar en el proceso de modificación intencional; por otra parte, utiliza en sus descripciones categorías modales tomadas con leves adaptaciones de la lógica, sin considerar si se corresponden, siquiera parcialmente, con el conjunto de criterios supraindividuales, históricamente condicionados, que garantizan el éxito de la comunicación, que aseguran que, en el caso de un discurso ficcional, el receptor opere co-intencionalmente el mismo tipo de modificación efectuada por el productor.

Landwehr adopta seis modalidades que, como se verá, guardan cierta relación con las categorías empleadas por Aristóteles en su *Poética: real, posible, necesario* y sus respectivas negaciones, pero sólo las utiliza de manera más o menos sistemática para precisar el carácter ficticio de las zonas de referencia. A excepción de un par de observaciones marginales, cuando alude a la modificación de los roles de productor y receptor opone sencillamente "real" a "impropio" o "real" a "ficticio", como si las modalidades en cuestión no fueran aplicables a dichos constituyentes.

No es ésta, sin embargo, la única ni la principal dificultad suscitada por la introducción de las seis categorías mencionadas. La más grave radica en el hecho de que el autor no establece con claridad qué entiende por *real* y —lo

que redunda en mayor número de confusiones– no intenta siquiera definir la modalidad opuesta a lo *real*, que él designa indistintamente como *irreal, no-real, no-dado, no-existente, fácticamente irreal*, etc.

LA NOCION DE "REALIDAD"

Dado que el repertorio de modalidades propuesto por Landwehr resulta insatisfactorio por las razones arriba señaladas, intentaremos una nueva delimitación pero no partiremos de categorías estrictamente lógicas sino de los criterios intuitivos (precientíficos) y los intereses de los comunicantes, criterios e intereses conforme a los cuales los textos son producidos y recepcionados. Ello implica que si, por ej., se procura establecer el grado de adecuación de un texto a la realidad, habrá que renunciar a todo tipo de definición ontológica y basarse, más bien, en aquello que aceptamos cotidianamente, y por lo común sin cuestionarlo, como realidad, en aquello que aprehendemos y describimos como realidad y que al ser verbalizado es, si no constituido, al menos co-constituido por la lengua de que nos valemos para verbalizarlo y, más específicamente, por los textos concretos en los que lo verbalizamos. No hablaremos, por tanto, de la realidad en sí ni del mundo en sí sino de los modelos interiores del mundo exterior puestos en juego por los comunicantes en el acto de comunicación.

Una primera delimitación que, a mi criterio, responde a las exigencias señaladas y permite, a la vez, describir mejor los tipos de modificaciones intencionales más característicos del discurso ficcional –y, en particular, de ciertos géneros literarios ficcionales– es la trazada por H. Glinz (1973) entre "realidad" y "facticidad" y, respectivamente, entre "adecuación a la realidad" y "fidelidad fáctica".

Glinz define la *realidad* como "el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar" y entiende por tal contexto de causalidad "la experiencia práctica y la certeza del hombre que actúa, basada en dicha experiencia, de que a un suceso S o a una acción A le sigue con seguridad o con un aprobabilidad calculable (estimable) una consecuencia C o resp. una reacción R, y que se puede desencadenar esta consecuencia C o esta reacción R provocando el suceso S o resp. ejecutando la acción A" (1973, 111 y s). *Facticidad* es, en cambio, un concepto más limitado, subsumible en el de realidad y que abarca tan sólo los estados y procesos realmente acaecidos en un momento del pasado o los que realmente acaecen en el presente y en un lugar dado, esto es, "lo que sobre la base de las *posibilidades* de la realidad *sucede* o *sucedió realmente* (y que por ello puede tener siempre el matiz de lo único y casual)" (112).

En las definiciones precedentes están implícitos dos postulados que orientarán la reflexión a partir de este punto y, según creo, permitirán replantear de modo más satisfactorio el problema de las modalidades atribuibles a los objetos y hechos de referencia del discurso:

1) La realidad es no sólo el conjunto de todo lo realmente acaecido hasta un momento dado sino también "un conjunto de *posibilidades* de las que pueden resultar *facta*" (loc. cit.).

2) "La facticidad se sitúa siempre en el marco de la realidad, está condicionada por la realidad y crea eventualmente nueva realidad" (loc. cit.). Añadamos la siguiente precisión: todo nuevo hecho fáctico modifica la realidad o, más exactamente, la amplia al incrementar el conjunto de los hechos fácticos que la integran; ciertos hechos fácticos, aquellos que tienen más marcado el rasgo de lo único y casual, los menos predecibles ("insólitos", "extraños", "increíbles" pero al final de cuentas posibles en tanto han acaecido), modifican la realidad en el sentido de que transforman "el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar" al incorporar a dicho contexto nuevas posibilidades no contempladas antes. Tales hechos conllevan, por tanto, el cuestionamiento de una certeza previa y la reestructuración de los juicios de probabilidad ligados a ella.

La información transmitida por un texto será, en consecuencia, "adecuada a la realidad" si es compatible con el contexto de causalidad en que se apoyan los comunicantes, contexto que, como se ha visto, debe ser concebido como un sistema dinámico, sujeto a modificaciones.

La información transmitida por un texto será "fácticamente fiel" si el texto presenta correctamente "la facticidad momentánea (lo que existe realmente en el instante) o una facticidad pasada (lo que fue realmente así, lo que ocurrió realmente en un determinado momento y en un determinado lugar" (113). La corrección depende, por cierto, del grado de conocimiento que de la facticidad en cuestión tenga el productor del texto. A su vez el receptor puede eventualmente verificarla mediante su propia experiencia o bien mediante la confrontación de la información recibida, con otra información (por ej. la procedente de testigos presenciales o de otros textos cualesquiera, orales o escritos). De ello se sigue que todo enunciado fácticamente fiel es verdadero.

Si un enunciado no presenta correctamente la facticidad actual o pasa-

da, por ignorancia del productor, diremos que se trata de una aserción falsa o equivocada. Cuando la incorrección no se debe a un conocimiento deficiente de lo que acaece o acaeció sino a la intención de engañar al receptor, estamos en presencia de una mentira. Podemos señalar, siguiendo a Searle (1975, 322) que en este caso el productor viola la regla de sinceridad, asume el compromiso de creer en la verdad de su enunciado sin creer realmente en ella. Dentro del sistema conceptual de Landwehr la falta de fidelidad fáctica por ignorancia representa una modificación *involuntaria* del modo de ser de los objetos y hechos de referencia, mientras que la mentira representa una modificación intencional hecha con el afán de que no sea reconocida como tal por el receptor.

Llegamos así a uno de los postulados más manidos en la reflexión sobre el status de los textos literarios (a los que muchos autores, de Aristóteles en adelante, adjudican como rasgo distintivo precisamente la ficcionalidad): que los enunciados literarios — en nuestro planteo *ficcionales* — no pueden ni deben ser sometidos a la prueba de la verdad, que el productor no cree que sus enunciados sean verdaderos (como el que se equivoca) ni pretende que se los crea como verdaderos (como el mentiroso).

LA TEORIA FICCIONAL ARISTOTELICA

En este punto parece conveniente regresar al comienzo de un debate que lleva muchos siglos de existencia y que sigue siendo planteado — y especialmente replanteado en las últimas décadas — en términos similares a los de sus orígenes. Me refiero a la respuesta dada por Aristóteles en varios de los capítulos de su *Poética* al anatema platónico "los poetas mienten".

DISCURSO POETICO Y DISCURSO HISTORICO

Una delimitación sumamente productiva para la reflexión posterior y que puede ser puesta en relación inmediata con las categorías de "adecuación a la realidad" y "fidelidad fáctica", es la que, al comienzo del Cap. IX, traza la frontera entre el ámbito de la poesía y el de la historia:

> De lo dicho resulta evidente que la tarea propia del poeta no es referir lo realmente acaecido sino qué calidad de cosas podrían acaecer, esto es, las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario. En efecto, el historiador y el poeta no

> se diferencian por el hecho de que el uno se expresa en verso y el otro no (ya que se podría poner en verso la obra de Herodoto y no sería menos historia con versos que sin ellos); se diferencian, más bien, en que el uno refiere lo realmente acaecido y el otro qué calidad de cosas podrían acaecer. Por eso la poesía es más filosófica y más profunda que la historia, ya que la poesía habla más de lo general, la historia de lo particular. Lo general es qué calidad de cosas le corresponde decir o hacer a qué calidad de individuo según lo verosímil o lo necesario. A esto apunta fundamentalmente la poesía por más que ponga nombres propios a los personajes. Lo particular es qué hizo o qué le pasó a Alcibíades (1451 a 36-1451 b 11).

Antes de analizar el texto precedente es preciso recordar que el término *poesía (poiesis)* está utilizado aquí en un sentido mucho más restringido que en los primeros capítulos de la *Poética*, donde designa el conjunto de las artes miméticas (imitativas, representativas) que, en oposición a las artes mimético-plásticas (como la pintura y la escultura), se caracterizan por ser mímesis de acciones y, secundariamente, de los caracteres que ejecutan esas acciones, esto es, tanto la "literatura" (en un sentido a la vez más amplio y más estrecho del tradicionalmente aceptado) cuanto la música y la danza. Fuera de esos capítulos iniciales, cuando Aristóteles habla de poesía alude por lo común a aquella especie de las artes mimético-verbales que dentro de su concepción histórica evolucionista de los géneros literarios ocupa el lugar correspondiente a la forma 'más desarrollada' y por ende 'más perfecta': la poesía trágica. La subespecie dramática de la comedia así como la poesía épica son consecuentemente descriptas y evaluadas en función de la tragedia, en tanto que ciertas formas que hoy llamaríamos líricas son dejadas de lado probablemente porque no encajan muy bien dentro de la categoría delimitadora en que se funda toda la Poética: la mímesis de acciones (Cf. supra I 26 ss.)

Puesto que el pasaje que ahora nos interesa trata de la poesía dramática y épica (pero sobre todo la tragedia) de un lado, y la historia de otro, puede parecer inapropiado a los fines de la presente reflexión. En efecto, si traducimos la oposición de que habla Aristóteles en los términos que hemos venido utilizando hasta aquí, habrá que admitir que el pasaje en cuestión no marca directamente los límites entre la clase de los textos ficcionales y la clase de los textos no-ficcionales sino entre una subclase de textos ficcionales tradicionalmente considerados como literarios y una subclase de textos no-ficcionales cuyo status literario o no literario no está claramente fijado por la tradición

(ya que varía conforme a las propiedades de los ejemplares concretos y a los correspondientes juicios de los receptores) pero que queda claramente fuera del concepto aristotélico de las artes mimético-verbales, fuera de la *poesía-póiesis* desde todos los aspectos pensables, aun cuando pueda compartir con ésta el rasgo, descartado por irrelevante, de la expresión en verso.

A pesar de su apariencia particularista, esta manera de encarar la diferencia entre ficción y no-ficción puede ser un excelente punto de partida, como lo veremos enseguida, para alcanzar dos objetivos que están en el centro de nuestro interés: 1) redefinir las modalidades atribuibles a los objetos de referencia del texto y sus eventuales modificaciones y 2) demostrar la especificidad de los textos ficcionales tradicionalmente aceptados como literarios respecto de todos los demás textos ficcionales (escritos u orales), por más que Aristóteles no haga explícita esta oposición o incluso jamás haya pensado en ella.

EL AMBITO DE REFERENCIA DEL DISCURSO POETICO: "LAS COSAS POSIBLES"

Si examinamos el mencionado pasaje de la Poética apoyándonos en las definiciones de *realidad* y *facticidad* que hemos tomado de Glinz reconocemos de inmediato que Aristóteles reclama fidelidad fáctica para el texto histórico y simultáneamente, le niega esta propiedad al texto poético. El objeto de referencia de este último —entendido como clase— no es "lo realmente acaecido", lo *fáctico*, sino —y éste es un implícito fácilmente postulable— lo *no-fáctico*. De ello se deriva que, mientras que los enunciados del historiador pueden ser considerados verdaderos o falsos, correctos o erróneos, los del poeta no se pueden ni deben evaluar de acuerdo con esas categorías.

Aristóteles refuta así la condena platónica de la poesía de un modo tácito e indirecto, con argumentos poetológicos: afirmar que los poetas mienten supone desconocer que su objeto de referencia es lo *no-fáctico*, lo aún no acaecido o lo que eventualmente jamás acaecerá. Ya desde la primera frase se descubre, empero, que Aristóteles no exime al poeta de toda sujeción a la realidad ni postula la existencia de un mundo poético autónomo sin conexión con la experiencia colectiva del mundo real. Sería, por otro lado, banalizar su pensamiento entender que tan sólo quiere significar que en tanto que el historiador registra hechos fácticos, el poeta inventa personajes y sucesos. Lo no-fáctico a que el texto poético se refiere es definido —restringido— desde un comienzo: "las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario", vuelto a defi-

nir: "qué calidad de cosas podrían acaecer", es identificado con "lo general" y finalmente redefinido con la máxima precisión: "qué calidad de cosas le corresponde decir o hacer a qué calidad de individuo según lo verosímil o lo necesario".

Lo no-fáctico a que el poeta se refiere o debería referirse —no olvidemos que Aristóteles describe paradigmas y que por tanto sus descripciones son simultáneamente preceptos— es, pues, un posible general que abarca tan sólo la relación de verosimilitud o de necesidad entre un modelo de hombre (un "carácter") y los modelos de acciones verbales y no-verbales que se le atribuyen.

Ahora bien: aunque los caracteres dramáticos, sus discursos y actos no son particulares en el sentido en que lo son por ej. Alcibíades y sus obras, tampoco son, sin embargo, generales ni 'típicos' en el sentido de que representen patrones de comportamiento carentes de rasgos individualizadores. Lo que hace que la poesía (especialmente la trágica) sea en el concepto de Aristóteles "más filosófica y más profunda" que la historia es su posibilidad de proponer problemas humanos de validez universal a través de unos personajes y unas acciones que siempre llevan el sello de lo individual y a través de situaciones casi siempre tan extremas, tan poco 'cotidianas', que uno se siente tentado de atribuirles ese matiz de lo único y casual que, según Glinz, puede tener lo fáctico.

Este último detalle, en combinación con el hecho ya mencionado de que el poeta trágico por lo común no inventaba los lineamientos generales de la acción dramática sino que se atenía en esto a una tradición mítica que al menos para los coetáneos de Aristóteles pertenecía al ámbito de la facticidad, explica una llamativa falta de paralelismo en la oposición entre lo particular-histórico (fáctico) y lo general-poético (no-fáctico, posible). En efecto, cuando afirma, respecto del discurso histórico, "lo particular es qué hizo o qué le pasó a Alcibíades" omite deliberadamente un "qué dijo" pues es consciente de la práctica de los historiadores de atribuir a los personajes históricos los discursos que *podrían haber dicho* de acuerdo con su carácter y su situación. Análogamente, lo que le *ocurre* a los caracteres trágicos, las situaciones conflictivas en que se ven envueltos, queda implícitamente fuera del ámbito de "las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario" (Cf. von Fritz, 1962, 437). Ello no implica, sin embargo, que Aristóteles postule algo así como un fidelidad fáctica parcial del texto trágico – o lo que Searle consideraría una dosis de no-ficción en la ficción– ni tampoco que exima al poeta de atenerse

a lo verosímil al presentar un determinado carácter en una determinada situación.

Respecto de lo primero, Aristóteles explica la práctica de los poetas trágicos de poner a sus caracteres los nombres de personajes considerados históricos adjudicándoles una función verosimilizadora: lo objetivamente posible, lo que se ha demostrado como posible por haber ocurrido realmente, vuelve "convincente", subjetivamente posible, lo que de suyo podría no parecer posible. Lo que en definitiva cuenta para el poeta, conforme a dicha argumentación, no es por tanto ser fiel a lo fáctico, sino valerse de lo fáctico para convencer.

El hecho de que una situación trágica fijada por la tradición resulte verosímil o, lo que es lo mismo, *poéticamente posible*, no depende, sin embargo, tan sólo de su real o supuesta facticidad. En otro pasaje del mismo Cap. IX de la *Poética* Aristóteles sugiere con bastante claridad que no todo lo fáctico puede cumplir una función verosimilizadora y que, por tanto, lo que le *ocurra* al personaje, independientemente de su verdad histórica, debe estar de alguna manera en consonancia con sus cualidades individuales, sus palabras y sus acciones: "Si se le presenta (al poeta) la ocasión de poetizar sucesos realmente acaecidos no es por eso menos poeta, ya que nada impide que algunos de los sucesos realmente acaecidos sean tales como los que verosímilmente podrían acaecer, respecto de lo cual aquél es su poeta" (1451 b 29-32). Queda aquí sentado que aun cuando el poeta trabaje con materiales históricos, lo específico de su tarea, lo que lo hace poeta, es seleccionar del conjunto de lo fáctico lo poéticamente apropiado, lo *posible para una tragedia* e incorporar este fáctico poéticamente apto al universo de "las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario".

LO VEROSIMIL. VEROSIMILITUD ABSOLUTA Y VEROSIMILIDAD GENERICA

El pasaje precedente revela, además, una ambigüedad conceptual que se mantiene casi a todo lo largo de la *Poética* y que deriva del hecho de que Aristóteles trabaja implícitamente, a veces de modo simultáneo, con dos nociones que el poeta y teórico alemán del siglo XVIII J. Ch. Gottsched –un notable aristotélico– delimitó con toda claridad empleando dos términos diferentes: *verosimilitud absoluta* (lo esperable según la idea de realidad vigente) y *verosimilitud hipotética* (lo esperable dentro de un género literario determinado, como por ejemplo, que los animales hablen en una fábula).

Cuando Aristóteles, en el pasaje que estamos examinando, sostiene que "nada impide que algunos de los sucesos realmente acaecidos sean tales como los que verosímilmente podrían acaecer" parece invalidar aquella otra afirmación según la cual "mientras que podemos no creer que sea posible lo que no ha ocurrido, es, por el contrario, del todo evidente que lo que ha ocurrido es posible, ya que si fuera imposible, no habría ocurrido".

Si se acepta que todo lo fáctico pone retrospectivamente en evidencia posibilidades de *facta* o, dicho de otra manera, que cada hecho fáctico es la realización de una posibilidad objetiva y que todo lo que se ha demostrado posible (por el mismo hecho de haberse realizado) resulta verosímil, no se puede aceptar a la vez, sin incurrir en contradicción, que sólo *algunos* hechos fácticos "sean tales como los que verosímilmente podrían acaecer".

Si por verosímil entendemos lo que se adecua a los criterios de realidad vigentes dentro de una comunidad cultural determinada o, para decirlo aristotélicamente, lo que está en conformidad con la "opinión común" sobre la realidad o con la opinión de "los mejores", la contradicción permanece en pie. Ella se resuelve, sin embargo, si postulamos la presencia, en el pensamiento aristotélico, de dos nociones de verosimilitud correspondientes a los dos pasajes mencionados.

La simple idea de "adecuación a la realidad" no basta para entender por qué se pueden considerar verosímiles las situaciones tan extremas, tan inusuales, tan poco normales que son típicas de la poesía trágica: que alguien, como Edipo, deba matar a su padre sin saber que es su padre y casarse con su madre sin saber que es su madre para que se cumpla un oráculo y luego deba buscar al criminal para salvar a su ciudad de una plaga y descubra así sus propios crímenes involuntarios, no es, en efecto, una serie causal de sucesos como los que pensamos que podrían ocurrirle a cualquiera y en cualquier momento. Si bien los consideramos en última instancia posibles, no dejamos de percibirlos como muy extraños. En ello no incide, por cierto, nuestra modernidad. Para un griego del siglo V a. C. la historia de Edipo no debía de ser menos insólita que para nosotros. Si antiguos y modernos coincidimos en sentirnos impactados por esta tragedia, es porque su dimensión simbólica rescata la "verosimilitud absoluta" ausente en la literalidad del argumento: querer matar al padre para ocupar su lugar junto a la madre constituiría, según Freud, una etapa ineludible en el desarrollo del psiquismo humano.

Aristóteles pensaba sobre todo en la tragedia cuando señalaba repetida-

mente que lo que hace poeta a un poeta no es su capacidad de versificar o de inventar fábulas sino su capacidad de poetizar sucesos "tales como los que verosímilmente podrían acaecer", independientemente de que hayan ocurrido o no. Ya que, como acabamos de ver, los argumentos propios del género poco se acomodan a lo que se siente normal y usual en la vida cotidiana, entonces cabe suponer que lo que quiere significar Aristóteles es que existe un *verosímil trágico* (así como existe un *verosímil cómico* y un *verosímil épico)* y que el poeta no deja de ser poeta cuando representa hechos fácticos o considerados tales, a condición de que esos hechos sean *trágicamente verosímiles:* adecuados a las leyes del género y aptos para producir en el receptor los efectos que, según Aristóteles, son específicos de cada género.

En consecuencia, si el efecto propio de la poesía trágica es que "a través de la conmoción *(éleos)* y el espanto *(fóbos)* opera en el espectador la catarsis de tales estados emotivos" (1449 b 27-28), cuando el poeta trabaje con hechos fácticos o considerados tales, tendrá que tener en cuenta, junto a su grado de verosimilitud absoluta, su verosimilitud trágica, lo que implica, de un lado, que tanto las cualidades del personaje como sus acciones verbales y no verbales estén en relación de verosimilitud o de necesidad con la situación trágica fijada por tradición y, de otro lado, que el entramado de las acciones sea capaz de producir el desencadenamiento liberador de conmoción y espanto. En aquellos casos en que surja un conflicto entre el verosímil absoluto y el verosímil condicionado por el género (el verosímil "hipotético" de Gottsched, que a partir de ahora llamaremos *genérico),* Aristóteles está dispuesto a darle prioridad a este último: "Por lo que se refiere a la poesía, el imposible que convence, es preferible a lo no convincente y posible" (1461 b 11-12). En conformidad con este principio, a pesar de que recalca que los poetas dramáticos y épicos deben abstenerse de construir historias que incluyan elementos disparatados, inexplicables, contrarios a lo que la mayoría o "los mejores" estiman que podrían acaecer en la realidad, hace la siguiente concesión: "pero si las construyen y ellas tienen un aire de verosimilitud, habrá que admitir incluso lo absurdo; así es que las inverosimilitudes del abandono (de Ulises) en la *Odisea* resultarían evidentemente insoportables si hubieran sido obra de un mal poeta pero aquí el poeta disimula lo absurdo con las otras cualidades (de su obra) y lo vuelve agradable" (1460 a 35 - 1460 b 2).

El buen poeta es, pues, aquél capaz de organizar su material de tal manera que en su obra la verosimilitud genérica pueda imponerse, llegado el caso, a la inverosimilitud absoluta y condicione, en consecuencia, un tipo de recepción que relativice la importancia de la segunda en favor de la primera.

Que en opinión de Aristóteles cada género posee un verosímil específico, determinado por las propiedades estructurales y por los efectos que le son específicos, resulta evidente cuando respecto de aquellos elementos argumentales que dejan maravillado al receptor afirma: "En las tragedias es preciso introducir lo asombroso pero en la epopeya es incluso admisible lo inexplicable, que es la principal fuente de lo asombroso, ya que no se tiene ante los ojos al personaje que realiza la acción" (1460 a 11-14).

Este último pasaje revela, además, que existe cierta relación entre la verosimilitud genérica y la verosimilitud absoluta y que, según los géneros, dicha relación puede variar desde la casi total coincidencia hasta el conflicto abierto, caso en el cual la suspensión de las exigencias de verosimilitud absoluta dependerá del talento del poeta y, correlativamente, de la competencia del receptor.

A la tragedia que, como se ha señalado repetidas veces, ocupa en la *Poética* la posición del género más perfecto, le exige Aristóteles, –siempre en su afán por establecer normativamente "cómo hay que construir los argumentos si se quiere que la composición poética sea bella" (1447 a 2-3)– una casi coincidencia de su propio verosímil (lo apto para provocar conmoción y espanto) con lo verosímil absoluto en sus diferentes grados, incluido allí el grado débil representado por lo extremadamente insólito pero no descartable por imposible que, como se ha visto, es típico de buena parte de las situaciones trágicas.

En el caso de la epopeya la relación entre ambos tipos de verosimilitud resulta, en cambio, más laxa, lo que se explica por un efecto adicional que Aristóteles parece adjudicar a este género como exclusivo de él: dejar maravillado al receptor suscitando el placer por lo sorprendente y racionalmente inexplicable. Es este efecto –o "fin" al que tiende por naturaleza el poema épico– el que justifica que en él se pueda dar mayor cabida a lo "imposible que convence".

LA POETICA DE LA FICCION TRAGICA

De los pasajes aristotélicos examinados hasta aquí se pueden extraer ya algunas conclusiones importantes. La primera de ellas es que es posible completar ahora la hipótesis acerca de la especificidad de los textos ficcionales tradicionalmente aceptados como literarios (Cf. supra, 135) añadiendo que lo característico y exclusivo de ellos radica en el hecho de que el productor los construye ateniéndose a las reglas de una poética de la ficción que varía según

los diferentes géneros y épocas, lo que supone, del lado del receptor, el aprendizaje, a través de la praxis, de un modo específico de recepción que incluye tanto el reconocimiento de la ficción como tal cuanto el de la poética particular que la sustenta. Ello implica, si nos volvemos a ubicar en el sistema conceptual de Landwehr, que tanto los tipos de modificación intencional-cointencional de las modalidades atribuíbles a los objetos de referencia como la posibilidad de coexistencia en un texto de diversos mundos varían no sólo conforme a las variaciones de los criterios de realidad de los comunicantes sino, además, según las variaciones del conjunto de convenciones literarias que dentro de cada época y dentro de cada género norman la construcción del mundo ficcional.

Entre la experiencia colectiva de la realidad, siempre presente como el horizonte último de las ficciones literarias, y el mundo representado en ellas se interpone como instancia mediadora – como primer horizonte inmediato – la experiencia de lo admitido y esperable dentro de cada tipo de ficción. Esta experiencia, caracterizable como una forma de competencia literaria, se manifiesta en el productor como la capacidad de atenerse a las normas de la verosimilitud genérica – o quebrarlas de modo consciente, con un afán innovador – y la de resolver satisfactoriamente todo conflicto entre las exigencias de verosimilitud genérica y las de verosimilitud absoluta. Del lado del receptor dicha competencia se manifiesta en el reconocimiento de las normas seguidas o quebradas por el productor y en la elaboración de expectativas acordes con ellas.

Así, cuando Aristóteles procura demostrar que los poetas no mienten y que sus obras no son, como pretendía Platón, copias engañosas de una realidad ilusoria concebida a su vez como copia o proyección imperfecta de la "verdadera" realidad (el mundo de las ideas), lo hace con argumentos que implican el reconocimiento de la función mediadora de una poética de la ficción, o, por lo menos, de una poética de la ficción trágica. Aristóteles subraya, como se ha visto, que la tarea del poeta – y ya sabemos que por tal ha de entenderse en primera línea el poeta trágico – no es reproducir fielmente, "copiar" el mundo de lo fáctico, sino representar "las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario". La consecuencia inmediata de tal afirmación se puede formular, en conformidad con las definiciones de realidad y facticidad adoptadas más arriba (cf. supra, 144-145), de la siguiente manera: no se debe esperar de una tragedia (cabría precisar, al margen de Aristóteles: de una tragedia griega clásica) que sea fácticamente fiel, aun cuando esté elaborada sobre la base de hechos fácticos o considerados como tales, pero sí que sea adecuada a la realidad, esto es, que los hechos no-fácticos (lo que podría acaecer)

presentados en ella como fácticos (acaecidos), lo general y posible presentado como particular y realizado, saquen a luz, hagan efectiva una latencia contenida en el contexto de causalidad presupuesto en todas las acciones de los miembros de la sociedad griega de los siglos V o IV a.C.

El mundo representado en una tragedia no es, pues, réplica de una facticidad particular —por más que ciertos elementos de ese mundo puedan tener correlatos en la esfera de lo fáctico— pero tampoco es un mundo autónomo, que sólo responda a sus propias leyes sino, antes bien, constituye una forma de actualización de posibilidades de *facta* contenidas en el mencionado contexto de causalidad.

La modificación típica de la ficción trágica, la exigida por la poética de la ficción trágica, se podría definir, por tanto, como la adjudicación de la modalidad *fáctico* (acaecido, actualmente existente) a acciones y actantes considerados *posibles* (no acaecidos, no actualmente existentes pero pertenecientes a la realidad en tanto se piensa que podrían acaecer o existir).

Obsérvese que no hablamos ya de la modificación de las "zonas de referencia" del texto sino de la modificación de "acciones y actantes". Así como respecto de la narrativa se señaló que la fictivización de los objetos y hechos de referencia del texto no se podía tratar independientemente de la fictivización del narrador —de la instauración de una voz distinta de la del autor que sostiene un discurso narrativo asumiéndolo como propio—, del mismo modo, en el caso del drama no es posible tratar las modificaciones de las zonas de referencia sin considerar, en primer lugar, la fictivización de los sujetos de las acciones e interacciones verbales y no-verbales que configuran el 'mundo' del drama. Estos actantes ficticios se constituyen en personas ficcionales —los "personajes" o los "caracteres" de Aristóteles— en y mediante el texto de sus propios actos de habla, de los actos de habla de las otras personas ficcionales y, eventualmente, en el texto de las acotaciones escénicas del autor. Las zonas de referencia de los discursos de los personajes pueden configurar a su vez otros tantos 'mundos' dentro del 'mundo' de las acciones dramáticas.

Ahora bien, si, como se señaló más arriba, tanto la posibilidad de coexistencia de diversos mundos en un mismo texto como los tipos de modificación intencional de las modalidades atribuibles a los objetos pertenecientes a cada mundo están inmediatamente condicionados por la poética ficcional propia de cada género, podemos completar ahora las normas de la poética de la ficción trágica presupuestas por Aristóteles: en la tragedia tanto el mundo confi-

gurado por las acciones verbales y no-verbales de los personajes —la mímesis de acciones y caracteres— cuanto los mundos representados en los discursos de los personajes —la mimesis dentro de la mimesis— deben ser mundos a los que la "opinión común" les adjudique el modo de ser *posible*. Así, los personajes deben ser tales como los hombres que se estima que podrían existir, sus acciones deben ser tales como las que se piensa que podrían ser realizadas por tales hombres; y, por último, los objetos y sucesos evocados o de alguna manera representados en los discursos de los personajes —piénsese por ej. en los discursos narrativos de la figura típica del mensajero— deben ser igualmente tales como los que se estima que podrían existir o acaecer.

La tragedia, a diferencia de la epopeya, no admite la irrupción de lo imposible en el universo de lo posible. La coexistencia de ambos órdenes redundaría en una ruptura de la verosimilitud trágica, que exige que las acciones dramáticas presentadas como fácticas reúnan dos condiciones complementarias: (a) que sean aptas para producir conmoción y espanto y (b) que dimanen unas de otras de manera necesaria o verosímil (Cf. *Poética* IX, 1451 b 33 1452 a 11 y X, 1452 a 18-20). La segunda condición implica que las acciones no deben sucederse simplemente, esto es, producirse unas tras otras en forma más o menos azarosa, sino que deben estar causalmente conectadas y que el tipo de conexión debe estar en conformidad con el contexto de causalidad presupuesto por los miembros de la comunidad cultural griega clásica.

La poética de la ficción trágica se puede definir, de acuerdo con los postulados aristotélicos, como una poética 'realista'. La tragedia clásica descripta por Aristóteles y elevada por él mismo al rango de modelo literario de validez universal y atemporal, se puede caracterizar, por tanto, sin incurrir en contradicción, como uno de los tipos de ficciones literarias fundados en la *mímesis de la realidad* o, para ser más precisos, en la *mímesis* de aquella esfera de la realidad constituida por las *posibilidades de facto*. La tragedia es un género ficcional en la medida en que en ella lo *real-posible* y en tanto *posible* aún *no-fáctico*, es presentado como *fáctico:* modelos de acciones y actantes posibles aparecen en ella como acciones efectivamente realizadas y como individuos efectivamente existentes.

LO POSIBLE SEGUN LO VEROSIMIL Y LO POSIBLE SEGUN LO NECESARIO

Si bien en los apartados precedentes se han esclarecido algunas cuestiones de fondo (como la especificidad de las ficciones literarias), la presentación

del sistema conceptual aristotélico ha dejado algunos interrogantes abiertos. No ha quedado definido, en efecto, cuál es el status de lo *verosímil* respecto de las modalidades *real, fáctico* y *posible*. Asimismo, nos hemos referido a lo *necesario* y lo *imposible* sin precisar aún cuáles de estas categorías son aptas para constituir un sistema de modalidades básicas que permita distinguir clases de textos literarios ficcionales conforme a los tipos de modificaciones exigidos en cada caso por la poética en que se sustentan.

Creemos que el examen atento de algunas afirmaciones aristotélicas puede ayudar, una vez más, a poner en claro las relaciones conceptuales relevantes para nuestro propósito.

Como se recordará, los términos *posible, verosímil* y *necesario* aparecen estrechamente vinculados al comienzo del Cap. IX de la *Poética*, donde Aristóteles declara que la tarea propia del poeta es referir "las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario", con una formulación que parece sugerir una diferencia cualitativa o cuantitativa de cosas posibles.

De entre los muchos pasajes de la *Poética* en que se encuentra la oposición *verosímil – necesario*, tal vez sea el más interesante el que cierra el Cap. X. En él se repite que los momentos culminantes de la acción, aquéllos en los que el cambio de fortuna del héroe se produce de un modo brusco y sorprendente —lo que aumenta la intensidad del impacto afectivo en el receptor— deben desprenderse con naturalidad de la estructura argumental "de manera que se deriven necesaria o verosímilmente de hechos anteriores, ya que hay una gran diferencia en que esos sucesos acaezcan *a causa* de otros o bien *después* de otros" (1452 a 19-21).

Las palabras destinadas a fundamentar el precepto contenido en la cita permiten inferir que con *verosímil* y *necesario* Aristóteles se refiere, sobre todo, a la conexión causal de las acciones. Ello no implica, sin embargo, que haya que entender esos términos en bloque, como si configuraran una unidad semántica. Creemos, por el contrario, que si bien los sucesos que se derivan "necesaria o verosímilmente de hechos anteriores" quedan globalmente caracterizados como aquellos que acaecen "a causa de otros", los términos en cuestión aluden implícitamente a dos tipos de conexión causal entre sucesos posibles y, en última instancia, a dos tipos de posibilidades de *facta*.

Es interesante recordar al respecto que en los muchos pasajes de la *Retórica* en los que Aristóteles se ocupa de lo *verosímil* presenta por lo común

definiciones que se fundan en una comparación contrastiva —implícita o explícita— de lo *verosímil* con lo *necesario*. Veamos una de ellas: "Porque lo verosímil es lo que ocurre con frecuencia, pero no absolutamente, como lo definen algunos, sino lo que, pudiendo ser de otra manera, se relaciona con aquello respecto de lo cual es verosímil como lo universal con lo particular" (1357 a 34-37). La afirmación de que lo *verosímil* es lo que puede ser de otra manera suscita, en efecto, la confrontación con un contrario: lo que no puede ser de otra manera. Y este contrario es precisamente lo *necesario*, como surge con claridad de las siguientes definiciones incluidas en el Libro V de la *Metafísica*: "además, lo que no puede ser de otro modo, decimos que es necesario que sea así" (1015 a 33-35); "por lo tanto, lo primero y propiamente necesario es lo simple, ya que esto no puede ser de varios modos" (1015 b 11-13).

Asimismo, la noción de "lo que ocurre frecuentemente o la mayoría de las veces" sugiere de inmediato la asociación con "lo que ocurre siempre". Aristóteles confronta expresamente ambas nociones cuando precisa: "lo verosímil no es lo que ocurre siempre, sino lo que ocurre la mayoría de las veces" (*Retórica*, 1402 b 20-21). Que "lo que ocurre siempre" es otra manera de definir lo necesario se desprende de la siguiente reflexión, en la que los dos términos aparecen mencionados y confrontados en forma explícita: "no es lo mismo refutar algo fundándose en que no es verosímil y fundándose en que no es necesario pues lo que ocurre la mayor parte de las veces siempre es objetable, ya que en caso contrario no sería verosímil, sino que ocurriría siempre y sería necesario" (*Retórica*, 1402 b 27-29).

En resumen: *necesario* es lo que no puede ser de otra manera y ocurre siempre; *verosímil* es lo que puede ser de otra manera pero ocurre frecuentemente de una manera determinada. Puesto que lo *verosímil* es definido conforme al criterio cuantitativo de la frecuencia, de ello se sigue que existen grados de verosimilitud según los correspondientes grados de frecuencia: "es más verosímil aquello que ocurre más frecuentemente así (en mayor número de cosas)" (*Retórica*, 1402 b 37 —1403 a 1). El grado más bajo de verosimilitud estaría representado por lo que ocurre sólo de modo excepcional y, por tanto, en forma imprevisible: "ocurre lo que no es verosímil; por lo tanto, también lo que está contra lo verosímil es verosímil. Y si esto es así, lo inverosímil será verosímil (. . .) pero no en absoluto sino relativamente" (*Retórica*, 1402 a 13-17; cf. *Poética*, 1461 b 14-15).

Con todo, no es difícil hallar en la *Retórica* misma otros testimonios en los que el criterio de la frecuencia es desplazado por el de la opinión ma-

voritaria o autorizada. Así se recalca, por ejemplo, que el encargado de juzgar la refutación de una acusación "no debe juzgar únicamente sobre la base de lo necesario, sino también sobre la base de lo verosímil, pues *esto es juzgar de acuerdo con la mejor opinión*" (1402 b 31–33). En otros casos ambos criterios se combinan para poner de relieve el carácter opinable, subjetivamente variable, de la noción misma de frecuencia, como surge de la definición de uno de los cuatro tipos de entimemas o silogismos retóricos: "los entimemas construidos sobre la base de lo que ocurre realmente o parece ocurrir la mayor parte de las veces se fundan en lo verosímil" (1402 b 14–16).

A pesar de la ambigüedad que acabamos de señalar, los contextos en que *verosímil* aparece junto a *necesario* permiten conjeturar que estos términos forman una oposición semántica y que, en consecuencia, aluden a dos maneras diferentes de articulación de posibilidades. Procuramos ilustrar la diferencia con un ejemplo: es posible que dadas determinadas circunstancias un individuo quiera suicidarse saltando al vacío desde la ventana del séptimo piso de un edificio. De esta posibilidad se sigue *necesariamente* la posibilidad de que el individuo en cuestión caiga hacia abajo en lugar de quedar flotando en el aire o remontarse hacia el cielo o cualquier otra variante que implique la no-caída, esto es, que esté en contradicción con una ley natural que forma pate del "contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar" y que por ello mismo queda descartada como imposible. Recordemos que lo necesario es "lo que no puede ser de otro modo": la única posibilidad que se deriva del posible salto de un posible suicida es la caída. A su vez, de la posibilidad de la caída resulta *verosímilmente*, esto es, con un alto grado de probabilidad calculable o estimable, la posibilidad de que el suicida muera al estrellarse contra el pavimento. Por cierto que en este caso lo contrario es también posible pero menos probable: que el suicida caiga en un lugar tal y de una manera tal que no le acarree la muerte.

Pensamos que cuando Aristóteles asigna al poeta la tarea de referir "las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario" alude sustancialmente a esos dos modos de relación entre sucesos posibles que acabamos de ilustrar. Queda por considerar, sin embargo, si la diferencia en el modo de relación no implica una diferencia de posibilidades. En efecto, las cosas posibles según lo verosímil y las cosas posibles según lo necesario sólo son igualmente posibles si se las piensa como no-fácticas, susceptibles de volverse fácticas. No son igualmente posibles, en cambio, si se considera el grado de su respectiva posibilidad de convertirse en hechos fácticos, grado que depende de las condiciones a las que dichas cosas posibles están ligadas.

Resulta interesante recordar al respecto dos pasajes de la *Retórica* que hacen explícito el supuesto de que hay grados de lo posible: "Si es posible que algo llegue a producirse sin ayuda de una técnica (capaz de producirlo) y sin preparación, más posible será que se produzca mediante una técnica y poniendo en ello especial cuidado" (1392 b 5-6); "Si algo es posible para los que son inferiores, de menor valía y más tontos, más posible será para los que tienen las cualidades opuestas" (1392 b 10-11).

Tal vez no sea, por consiguiente, demasiado osado ver en la aludida distinción un anticipo de la categoría hegeliana de la *posibilidad real*, que se contrapone a la de la *posibilidad formal*. Mientras que esta última se funda en la mera ausencia de contradicción lógica y admite por ello mismo la alteridad (lo formalmente posible puede ser de una manera o de otra), la *posibilidad real* está siempre ligada a un complejo parcial de condiciones que, en caso de completarse en un complejo integral, transforma a la *posibilidad real* en *realidad* (o, para decirlo en los términos de Glinz, transforma a la *posibilidad* en *facticidad*). Para Hegel lo *realmente posible*, en tanto ligado a determinadas condiciones y circunstancias, no puede ser de otra manera, de donde resulta que sólo en apariencia se distingue de lo *necesario*.

¿No sería precisamente un anticipo de esta noción lo que subyace en la expresión aristotélica "las cosas posibles según lo necesario"? De ser así cabría conjeturar que lo *posible según lo necesario* (o lo *necesariamente posible*) alude en oposición a lo *posible según lo verosímil* (o lo *verosímilmente posible*), a lo que es forzoso que ocurra en caso de que estén dadas o se crean determinadas condiciones. O, si se quiere interpretar la diferencia desde un punto de vista cuantitativo, cabría pensar que lo *posible según lo necesario* representa el grado máximo de la posibilidad de que algo ocurra efectivamente, esto es, que pase de *posible* a *fáctico*. Lo *posible según lo verosímil* representaría, en cambio, un grado menor, si bien relativamente alto, de dicha posibilidad de tránsito de lo *posible* a lo *fáctico*: correspondería a aquello cuya ocurrencia, en relación con ciertas condiciones, no es exactamente predecible sino sólo esperable o calculable de un modo aproximativo.

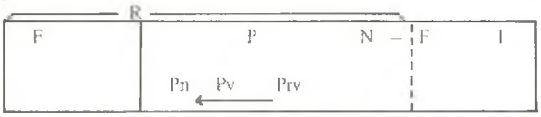
MODALIDADES ATRIBUIBLES A LOS COMPONENTES DEL MUNDO FICCIONAL

Al final del parágrafo precedente hemos correlacionado una vez más las categorías aristotélicas que consideramos más aprovechables para el propósito de delimitar un repertorio mínimo de modalidades y sus transformaciones en el texto ficcional, con aquella definición de realidad que nos ha parecido la

más adecuada para ese fin por el hecho de estar pragmáticamente constituida (Cf. supra, 144). Recordémosla nuevamente: la realidad, entendida como "el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar" consiste en "la experiencia práctica y la certeza del hombre que actúa, basada en dicha experiencia, de que a un suceso S o a una acción A le sigue *con seguridad* o *con una probabilidad calculable (estimable)* una consecuencia C o resp. una reacción R, y que se puede desencadenar esta consecuencia C o esta reacción R provocando el suceso S o resp. ejecutando la acción A" (Glinz 1973, 112; nuestro el subrayado).

Si sustituimos la expresión "con seguridad" por "necesariamente" y la expresión "con una probabilidad calculable (estimable)" por "verosímilmente", comprobamos que los dos tipos de posibilidades contemplados por Aristóteles se integran sin dificultad en la definición y permiten comprender mejor los presupuestos en que ella se funda. Si, además, recordamos todo lo dicho a propósito de la distinción hecha por Glinz entre lo *real* y lo *fáctico* (Cf. supra, 144) y lo ponemos en relación, no sólo con los dos tipos de posibilidades mencionadas sino, además, con la noción aristotélica de lo *relativamente verosímil* a la que nos referimos al distinguir grados de verosimilitud absoluta (Cf. supra, 158), se hace evidente que lo *posible*, tal como se ha venido entendiendo hasta aquí, es una modalidad compleja, que abarca un amplio espectro que se extiende desde lo exactamente predecible hasta lo enteramente impredecible. El grado mínimo de lo *posible* estaría representado por la posibilidad de ocurrencia de un suceso no calculable ni esperable o sólo esperable en tanto también es esperable que ocurra lo no esperable. Este grado mínimo constituiría la frontera entre lo *posible* y lo *imposible* o, lo que es lo mismo, entre lo *real* y lo *irreal*. Es preciso recordar, sin embargo, que dicha frontera no está dada de una vez y para siempre, sino que, aun dentro de las coordenadas de una determinada comunidad sociocultural y de un determinado momento histórico, está en un permanente proceso de desplazamiento. Como se señaló más arriba, todo nuevo hecho fáctico y, particularmente, aquellos nuevos hechos fácticos que representan la realización de posibilidades estimadas 'remotas' (grado mínimo) o no contempladas hasta el momento o expresamente descartadas del marco de la realidad (por ej., confinadas al mundo de la imaginación o del deseo, esto es, dadas como posibles sólo en tanto pensables), incorporan al ámbito de lo real nuevas posibilidades o modifican el espectro de los grados de posibilidades preexistentes. Aquellos hechos que, en el decir de Aristóteles, no habrían sido considerados posibles si no hubieran ocurrido efectivamente, acarrean, al producirse, la puesta en tela de juicio y la consiguiente reestructuración de los criterios de realidad vigentes.

La relación entre las modalidades consideradas hasta aquí se puede representar en el siguiente gráfico:



donde R = real, F = fáctico, N–F = no-fáctico, P = posible, Pn = posible según lo necesario, Pv = posible según lo verosímil, Prv = posible según lo relativamente verosímil, I = imposible (o irreal), ← = incremento del grado de posibilidad de tránsito de lo posible a lo fáctico y ⁞ = frontera desplazable.

TIPOS DE MODIFICACIÓN DE LAS MODALIDADES

Si se acepta que el precedente repertorio de modalidades sea suficiente y adecuado para delimitar las maneras de ser que los participantes de una situación comunicativa ficcional pueden atribuir a los componentes del mundo ficcional, cabe distinguir, al menos teóricamente, seis posibilidades de fictivización o, lo que es lo mismo, seis tipos de modificación de dichas maneras de ser:

F ⇒ P
F ⇒ I
P ⇒ F
I ⇒ F
P ⇒ I
I ⇒ P

Dadas las diferentes relaciones de las modalidades entre sí, a cada una de las modificaciones le corresponde un valor diferente en lo que concierne a las consecuencias que se derivan del paso de una modalidad a otra. Así, si lo fáctico se concibe como la realización de posibilidades que a su vez forman parte de la realidad, la modificación F ⇒ P resultará poco relevante en tanto que su contraria, P ⇒ F, sí representará una auténtica transformación.

Hay que tener presente, además, que todas estas modificaciones se pueden combinar entre sí en el interior de un texto y que, puesto que la combina-

ción de objetos de referencia de diversas modalidades implica la coexistencia de diversos mundos, la posibilidad misma de tal coexistencia puede ser propuesta de modo implícito o explícito como objeto de reflexión y como materia de interpretación.

Respecto de este último punto conviene tener en cuenta que cuando a las zonas de referencia del texto les corresponde, según las normas del productor y del receptor, una sola manera de ser, tanto la adjudicación como la eventual modificación de la modalidad en cuestión no ofrecen ninguna dificultad. Por el contrario, aquellos enunciados en los que se combinan objetos y hechos de referencia de distintas modalidades, plantean al receptor un problema interpretativo. Así, una expresión como "Anoche soñé que pescaba una trucha y hoy me la voy a comer en el almuerzo" es considerada en principio desviante. Pero en el caso de que sea efectivamente pronunciada en una determinada situación y de que se reconozca que la mezcla de modalidades ha sido intencional, se tiende a interpretar el todo en un sentido irónico, como perteneciente en conjunto al ámbito de lo irreal. De allí se puede derivar la hipótesis de que frente a aquellas expresiones en las que, según el parecer del receptor, se combinan objetos y hechos de referencia de distintas modalidades, existe la tendencia a atribuir a todos los elementos de referencia en conjunto la modalidad menos problemática y que menos compromete ante el interlocutor. Hay que advertir, sin embargo, que la modificación del todo en el sentido de la modalidad menos comprometedora debe estar posibilitada por la función comunicativa atribuida implícita o explícitamente a la expresión en cuestión. En efecto, mientras que en un informe orientado a lo fáctico o en un tratado científico la introducción de objetos de referencia irreales como reales es considerada una transgresión o un error (lo que conduce al fracaso del acto de comunicación), en un texto que se presenta como ficción literaria la combinación de modalidades puede no ser considerada transgresiva y, además, no induce necesariamente al receptor a adjudicar al todo la modalidad menos problemática. Es la poética de la ficción operante en cada texto literario la que determina que la combinación sea sentida o no como desviante, que resulte sorprendente o esperable y que sea presentada y recepcionada como problemática o natural.

CRITERIOS PARA UNA TIPOLOGÍA DE TEXTOS LITERARIOS FICCIONALES

De lo expuesto en el parágrafo precedente se desprende que una clasificación de obras literarias ficcionales podrá tomar como punto de partida las siguientes pautas:

1) Tipo de modificación de las modalidades atribuibles a los componentes del mundo ficcional.

2) Necesidad, posibilidad o imposibilidad de una combinación de diferentes tipos de modificación que dé como resultado la coexistencia de objetos y hechos de diversos mundos dentro del mundo ficcional.

3) Cuestionamiento (explícito o implícito) o no-cuestionamiento de la coexistencia de distintos mundos dentro del mundo ficcional.

La formulación de estos criterios es, como se puede apreciar, lo suficientemente general como para que resulten aplicables a cualquier obra literaria ficcional independientemente de su pertenencia a uno de los tres grandes géneros tradicionales: lírica, épica y drama. Por *componentes del mundo ficcional* podrá entenderse, en consecuencia, tanto el narrador de un relato —sea éste un poema épico, una novela realista o un cuento de hadas— como los actantes de un drama o el yo, desgajado del yo del autor, que articula sus vivencias en un poema lírico; tanto el mundo configurado por las acciones dramáticas como el ámbito de referencia de los parlamentos de los personajes; tanto los objetos y hechos de referencia de un discurso narrativo como los de un discurso lírico o dramático.

El tercer criterio está, por cierto, en relación de subordinación con el segundo, ya que su aplicabilidad depende del hecho de que la convivencia de distintos mundos sea exigida —como es el caso de la literatura llamada "fantástica" y "maravillosa"— o al menos admitida por las convenciones literario-ficcionales en cuyo horizonte se inscribe la obra. Al incluir esta tercera pauta hemos asumido uno de los conceptos clasificatorios introducidos por A.M. Barrenechea (1978, 89 y s.) para delimitar el ámbito de la literatura fantástica en términos más satisfactorios que los propuestos por T. Todorov (1972). Para este autor la literatura fantástica es un género "evanescente" situado en el límite fluctuante entre lo "maravilloso" y lo "extraño", que dura lo que dura la vacilación, común al lector y al personaje, sobre la naturaleza de los sucesos imposibles de explicar por las leyes de nuestro mundo familiar. La duda puede resumirse, así, en la siguiente pregunta: ¿ocurrió o no ocurrió realmente? o, traducida a nuestros términos, ¿el suceso imposible forma parte del mundo de lo fáctico o pertenece al mundo del sueño, la alucinación, la fantasía, etc?. Podría parecer que esta segunda formulación se contradice con el repertorio de modalidades utilizado hasta aquí: en él, en efecto, la contraparte de lo *fáctico* es lo *no-fáctico posible* o lo *no-fáctico imposible*.

Cuando nos referimos, en cambio, al mundo del sueño, nos basamos en una clasificación de los contenidos perceptivos intuitivamente realizada a partir de nuestro conocimiento empírico de las diferentes formas de percepción.

Ahora bien, que los objetos de la percepción puedan ser categorizados según su pertenencia a distintos mundos no sólo no interfiere sino que incluso favorece la adecuada descripción de los tipos de modificaciones efectuadas en el texto ficcional de acuerdo con las modalidades básicas. Así, si un texto ficcional nos presenta un suceso que consideramos que no podría ocurrir en la realidad –por ej. la lucha de un hombre con un dragón que arroja fuego por la boca– como soñado por un personaje, concluiremos que la modificación realizada en este caso es del tipo $P \Rightarrow F$, ya que si bien partimos del supuesto de que los dragones no existen realmente, sabemos que es posible soñarlos. Lo que el productor de un texto tal propone al receptor es que adjudique al posible sueño de una persona posible (imaginados por él en conformidad con sus criterios de realidad) el carácter de lo acaecido, de lo efectivamente percibido en un sueño particular de una persona realmente existente. Si, por el contrario, un texto ficcional nos presenta un personaje en lucha efectiva con un dragón, diremos que la modificación realizada –y propuesta al receptor para su correalización– será $I \Rightarrow F$. Y si por último un texto ficcional se mantiene en la "ambigüedad de percepción" postulada por Todorov como rasgo típico de lo fantástico y, por ej., suscita la duda sobre si la lucha con el dragón ha sido soñada o realmente vivida por el personaje, la modificación en él efectuada será del tipo $I \Rightarrow P$, es decir, se deja abierta la pura posibilidad –la "posibilidad formal" en el sentido de Hegel, cuyo contrario es igualmente posible– de que la lucha en cuestión haya ocurrido realmente o, dicho de otro modo, que entre lo efectivamente vivido y lo soñado no exista una frontera tan nítida como la presupuesta en el contexto causal en que se basan todas nuestras acciones cotidianas.

CONDICIONES DE APLICABILIDAD DE LOS CRITERIOS CLASIFICATORIOS

No nos es posible aquí hacer un inventario de todos los tipos de ficción literaria que, al menos teóricamente, resultarían del recuento de todas las combinaciones pensables sobre la base de los tres criterios propuestos, ni realizar el procedimiento complementario de comprobar cuáles de esos tipos están históricamente representados en nuestra tradición literaria. La poética de la ficción, esa instancia mediadora a través de la cual los mundos ficcionales se relacionan con la realidad, varía –es preciso repetirlo– según los géneros literarios tradicionalmente reconocidos y según los períodos de la historia litera-

ria. Por ello mismo, toda propuesta clasificatoria con aspiraciones de exhaustividad exigiría la revisión sistemática de los diversos géneros y períodos de las historias literarias de diversas naciones y de sus interrelaciones así como el estudio del surgimiento y la evolución de la conciencia misma de cada género particular, incluyendo en ella tanto el conocimiento intuitivo del lector competente de cada época (el horizonte de sus expectativas) cuanto la correspondiente reflexión metaliteraria del estudioso de la literatura (definiciones y preceptivas de los géneros en cuestión).

Hay que tener presente, además, que la inclusión de un fenómeno dado en el ámbito de la realidad o de la irrealidad varía igualmente de una comunidad cultural a otra y de una época a otra, lo que incide de manera sustancial en el éxito de la comunicación literaria ficcional. Este sólo está garantizado cuando el receptor —ya sea porque es coetáneo y miembro de la misma comunidad cultural del productor, ya sea por haber realizado un esfuerzo por acortar la distancia hermenéutica que lo aparta de él— está en condiciones de manejar una noción de realidad análoga a la del productor y dispone de una competencia literaria que le permite reconocer la ficción como tal así como la poética particular en que ella se sustenta y, consecuentemente, efectuar de modo cointencional las modificaciones intencionales realizadas por el productor exactamente en los términos por él propuestos. Es evidente, por lo tanto, que todo intento por ofrecer una tipología completa de las ficciones literarias ha de tomar en cuenta las variables resultantes de las condiciones de creación y recepción de los textos: los tres criterios clasificatorios mencionados sólo son operativos si se los pone en relación con el horizonte cultural del productor del texto ficcional y de los receptores postulados por él.

LAS FICCIONES FANTASTICAS Y SUS RELACIONES CON OTROS TIPOS FICCIONALES

Por todas las razones expuestas estudiaremos un caso como paradigma: el de aquellas formas ficcionales a las que T. Todorov ha consagrado su atención en su *Introducción a la literatura fantástica* (1972). En este estudio, tan rico en acertadas sugerencias como en afirmaciones insuficiente o inadecuadamente fundadas, el autor define la literatura fantástica por su relación con otros tipos de ficción que él incluye, según los casos, dentro de los "genéros vecinos" de lo "extraño" y lo "maravilloso" o de los "subgéneros transitorios" de lo "fantástico-extraño" y de lo "fantástico-maravilloso" (1972, 56 y s.). No es éste el lugar para examinar pormenorizadamente el sistema clasificatorio de Todorov. Nos limitaremos a dar algunas orientaciones sobre la

manera como podría replantearse el problema en conformidad con las nociones elaboradas en el presente trabajo.

CONDICIONAMIENTOS HISTORICO-CULTURALES

Ante todo es preciso considerar el horizonte cultural en que se inscriben las formas ficcionales aludidas para aplicar luego nuestras tres pautas ordenadoras en el contexto de la concepción de realidad y de los presupuestos poético–ficcionales de los creadores y lectores de tales formas. Esta necesidad de orden metodológico se hace particularmente notoria en el caso de las ficciones consideradas fantásticas, ya que ellas se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad y tematizan, de modo mucho más radical y directo que las demás ficciones literarias, el carácter ilusorio de todas las "evidencias", de todas las "verdades" transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él. Su dependencia de esquemas cognitivos específicos, históricamente precisables, es puesta de relieve por J. Bessière (1974, 60): "lo fantástico dramatiza la constante distancia del sujeto respecto de lo real; es por eso que está siempre ligado a las teorías sobre el conocimiento y a las creencias de una época".

Repetidas veces se ha recordado, en efecto, que la literatura fantástica surge en Europa como una especie de compensación ante la rigurosa escisión, impuesta por el pensamiento iluminista, entre la esfera de lo natural y la de lo sobrenatural, que la religión había mantenido coherentemente unidas hasta entonces. Suele admitirse que lo fantástico presupone la imagen de un mundo en el que no hay cabida para portentos, donde todo se produce conforme a un estricto causalismo natural y en donde lo sobrenatural se acepta como otra forma de legalidad: como el conjunto de principios codificados y asumidos como no cuestionables (sistemas religiosos imperantes, creencias populares de gran difusión etc.) que dan sentido trascendente al entramado causal de los sucesos y de las acciones humanas pero sin intervenir en ellos de modo directo.

Al respecto señala L. Bessière (1974, 93): "El Diablo Enamorado marca el nacimiento del género fantástico por la exacta sutura de lo real, de las circunstancias comunes que lo caracterizan, y de la extrañeza propia de lo maravilloso. Pero un maravilloso súbitamente improbable, que mantiene una relación anómala con lo real, fuera de las leyes y de las convenciones de los intercambios real-suprarreal específicos de la mitología, de la religión y de los rela-

tos populares". Esta definición viene a corroborar la opinión ampliamente aceptada de que lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas mutuamente excluyentes, de una antinomia irreductible cuya designación varía según el instrumental conceptual de cada autor: "natural" –"sobrenatural" (Todorov 1972, 34), "normal" – "a-normal" (Barrenechea 1978, 89), "real" –"imaginario" (Vax 1965, 6 y Lenne 1974, 16), "orden"– "desorden" (Lenne 1974, 26), "leyes de la naturaleza" –"asaltos del caos" (Lovecraft 1974, 163), "real"– "maravilloso improbable" (Bessière, loc. cit.), todo lo cual se traduciría, dentro del sistema de modalidades propuesto aquí en la convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible*. Al formularlo así estamos aplicando ya los criterios 2) y 3), esto es, partimos de la hipótesis, concordante con la de A.M. Barrenechea (1978), de que la poética de la ficción fantástica exige tanto la coexistencia de lo *posible* y lo *imposible* dentro del mundo ficcional cuanto el cuestionamiento de dicha coexistencia.

Queda por aclarar el carácter específico de esas dos modalidades en conflicto o, lo que es lo mismo, su relación con cierta noción de realidad históricamente condicionada. Lo novedoso y particularmente acertado de la definición de I. Bessière radica precisamente en que ubica el *imposible* que ahora nos interesa "fuera de las leyes y de las convenciones de los intercambios *real-suprarreal* específicos de la mitología, de la religión y de los relatos populares" (loc. cit.) Este *imposible*, que la mencionada autora caracteriza como un "maravilloso súbitamente improbable", reúne, pues, dos condiciones:

a) Está en contradicción con cualquiera de las leyes –lógicas, naturales, sociales, psíquicas, etc.– que integran el contexto de causalidad en que se fundan las acciones de los miembros de una comunidad cultural marcada por el racionalismo iluminista, que se afana por mantener una nítida separación entre lo natural –la realidad– y lo sobrenatural –lo que da sentido último a la realidad sin formar parte de ella misma.

b) No se deja reducir a un *Pv* ("posible según lo relativamente verosímil") codificado por los sistemas teológicos y las creencias religiosas dominantes, no permite su encasillamiento en ninguna de las formas convencionalmente admitidas –sólo cuestionadas en cada época por minorías ilustradas– de manifestación de lo sobrenatural en la vida cotidiana, como es el caso de la aparición milagrosa en el contexto de las creencias cristianas o la metamorfosis en el contexto del pensamiento mítico greco-latino.

La segunda condición nos permite entender, entre otras cosas, por qué las *Metamorfosis* de Ovidio no se pueden considerar ficciones fantásticas y "La metamorfosis" de Kafka sí. Que una ninfa perseguida por un dios se convierta en un árbol de laurel es un hecho tan ajeno a la realidad cotidiana de un griego o un latino del siglo I como lo es para un occidental del siglo XX la repentina transformación de un viajante de comercio en un insecto repugnante. Sin embargo, por más que ambos sucesos puedan parecer meras variaciones de un mismo *imposible*, sus diferentes relaciones con el respectivo horizonte cultural del productor y sus receptores, acarrean que el primer suceso pueda ser categorizado como producto de un tipo de legalidad opuesta a la natural pero en última instancia admitida como un *Pw* por la validación que le da su pertenencia a una tradición mítica aún viva; el segundo, en cambio, no corresponde a ninguna de las formas codificadas de manifestación de lo sobrenatural que mantengan su vigencia para un hombre de nuestros días y de nuestro ámbito cultural.

No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es sólo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que se deriva de la incapacidad de concebir –aceptar– la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* como el que se acaba de describir, o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación –natural o sobrenatural codificada– para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir ni siquiera a un grado mínimo de lo *posible* (llámese milagro o alucinación). Se trata, en suma, de ese sentimiento de lo "siniestro" (*das Unheimliche*) que Freud deriva de la impresión de que convicciones primitivas superadas, pertenecientes a un estadio anterior en el desarrollo psíquico del individuo o de la especie –propias de la mentalidad mágica del niño o del hombre primitivo– parecen confirmarse contra nuestras creencias actuales, un sentimiento cuya intensidad está en relación directa con el grado de superación efectiva de las convicciones primigenias.

L. Vax plantea mal el problema cuando intenta explicar por qué ciertos imposibles no son adecuados para crear el efecto propio de lo fantástico: "Indicaremos ante todo que lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica. Dios, la Virgen, los santos y los ángeles no son seres fantásticos; como no lo son tampoco los genios y las ha-

das buenas" (1965, 10). Un relato piadoso de los milagros de la Virgen o de la vida de un santo y un cuento de hadas no son, en efecto, ficciones fantásticas pero no lo son por razones muy diversas y que poco tienen que ver con la ausencia de ingredientes terroríficos. Tampoco son necesariamente fantásticos todos los relatos entre cuyos personajes se encuentran el diablo o brujas y ogros. Lo que, en el decir de Vax, "trastorna nuestra seguridad" no es simplemente lo sobrenatural maléfico sino lo que no corresponde a las formas convencionalizadas de representación de manifestaciones sobrenaturales – benéficas o maléficas – predominantes en la mentalidad comunitaria.

LA "LEYENDA" CRISTIANA

Examinemos primero el caso de las vidas de santos y veamos por qué no se las puede considerar ficciones. Como lo ha mostrado A. Jolles en un estudio que es ya un clásico en la materia, los relatos de las *Acta sanctorum* representan actualizaciones de la "forma simple" de la "leyenda" católica occidental, forma que surge de la "actividad espiritual" de amplia vigencia en el medioevo cristiano, de la *imitatio* (Jolles 1972 [1930], 21-61). El santo es un imitable. De entre los muchos sucesos de su vida sólo interesan, para la "leyenda", aquellos que permiten evaluarlo como imitable, aquellos en los que se manifiesta activa su virtud, en los que se materializa el bien: sus milagros. Es por ello que todas las "vidas" en el sentido arriba anotado se reducen a informar sobre aquellas cosas que, conforme a la definición escolástica, "se producen por obra de Dios, fuera de las causas que nos son conocidas".

No hay en tales relatos ninguna modificación intencional de las modalidades atribuibles a los hechos de referencia: los milagros son considerados y consecuentemente presentados como *fácticos*, como efectivamente acaecidos, si bien conforme a una causalidad distinta de la natural, inabordable con categorías racionales. Por cierto que semejantes relatos pueden ser leídos como ficciones pero quien así lo hace se ubica fuera del horizonte espiritual del que han nacido. Dentro de ese horizonte, en el mundo piadoso de la *imitatio*, el milagro no trastorna la seguridad de nadie aun cuando se trate de una lucha con el diablo y aunque éste asuma la forma de un dragón que amenaza a la Virgen: tanto para el productor como para el receptor creyentes de una de las versiones de la "leyenda" de San Jorge esa lucha –que bien podría ser materia de una ficción fantástica– ha ocurrido realmente, es uno de esos hechos fácticos ni esperables ni explicables que al producirse contra toda expectativa amplían la noción de realidad, ya que obligan a incluir en ella hechos considerados antes imposibles o no contemplados en el espectro de las posibilidades reales.

EL CUENTO DE HADAS

El caso del cuento de hadas es totalmente diferente a pesar de que algunos de sus elementos estructurales coinciden con los de la "leyenda". Es preciso aclarar, ante todo, que cuando nos referimos a esta forma ficcional que el alemán llama *Märchen*, el inglés *fairy-tale* y el francés –sobre el que está calcada nuestra expresión– *conte de fées*, incluimos en ella, siguiendo a Jolles (1972, 219), todos aquellos relatos del tipo de los reunidos por los hermanos Grimm en sus *Kinder-und Hausmärchen*.

No es posible aquí trazar una historia de este género ficcional, que está representado ya en las colecciones de cuentos que Straparola en el s. XVI y Basile en el s. XVII escribieron ateniéndose al modelo del *Decamerón*, que a partir de los *Cuentos* de Perrault domina el panorama de la narrativa europea de comienzos del s. XVIII y que fue muy apreciado, cultivado y discutido teóricamente por los románticos alemanes. Habrá que prescindir asimismo de considerar hasta qué punto concurren en él esos dos tipos de creatividad que los románticos solían contraponer y caracterizar respectivamente como literatura "artística" y literatura "natural" o "popular"

LA POETICA FICCIONAL FEERICA

Para Todorov (1972, 68) el cuento de hadas es una variedad dentro del género de lo "maravilloso" y lo único que lo distingue "es una cierta escritura, no el status de lo sobrenatural". La primera parte de la afirmación sólo deja de ser una comprobación banal si por "una cierta escritura" se entiende tanto una manera de representación del mundo que, como lo veremos enseguida, es de carácter general y atemporal, cuanto una estructura discursiva que se caracteriza a la vez por imponer férreos límites a la creatividad individual y por permitir infinitas variantes personales (contar la historia "con las propias palabras"), rasgos ambos típicos, según Jolles (1972, 235), de las "formas simples" o, dicho en términos más tradicionales, de la literatura "natural" o "popular" de que hablaban los románticos.

La segunda parte de la afirmación de Todorov es una verdad a medias pues si bien es cierto que por ej., la sola presencia de hadas, ogros o brujas no es un rasgo distintivo, las ficciones feéricas se diferencian de las fantásticas precisamente en el hecho de que los *imposibles* que en ellas aparecen como *fácticos* corresponden a formas convencionalizadas de representación de manifestaciones sobrenaturales en el mundo natural, formas que, además, llevan

implícita la marca de su carácter imaginario y que, por ello mismo, no son puestas por los receptores –a menos que se trate de niños– en relación inmediata con el mundo de su experiencia.

R. Caillois (1967, "Prefacio") llama la atención sobre este rasgo en términos similares a los de L. Vax: "[. . .] las hadas y los ogros no pueden inquietar a nadie. La imaginación los confina en un mundo lejano, fluido y estanco, sin relación ni comunicación con la realidad de todos los días, en la cual la mente no acepta que puedan introducirse. Se admite que se trata de creaciones para divertir o atemorizar a los niños. Nada puede ser más claro, no puede haber ninguna confusión. Quiero significar con esto que ningún adulto razonable puede creer en las hadas o en los magos".

El fenómeno a que alude Caillois –y con él muchos otros autores que han intentado fijar los límites de lo fantástico en relación con lo feérico– fue reconocido con toda claridad por Freud cuando al examinar cómo la literatura puede provocar el sentimiento de lo "siniestro" *(das Unheimliche)* excluye categóricamente al cuento de hadas en razón de su alejamiento respecto de lo cotidiano y familiar: "El mundo de los cuentos de hadas, por ejemplo, abandona desde el principio el terreno de la realidad y toma abiertamente el partido de las convicciones animistas. Realizaciones de deseos, fuerzas secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado, efectos todos muy corrientes en los cuentos, no pueden provocar en ellos una impresión siniestra, pues para que nazca este sentimiento es preciso, como vimos, que el juicio se encuentre en duda respecto de si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad, cuestión ésta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos" (Freud 1972 [1919], VII, 2503).

Lo *imposible* de las ficciones feéricas es, en suma, como lo señala acertadamente Bessière (1967, 66), un "inverosímil marcado y codificado (pero, por ello mismo, bajo la dependencia de las convenciones y de la mentalidad comunitarias)". Esta definición se integra sin dificultad en el sistema conceptual propuesto más arriba a condición de que por "inverosímil" se entienda la no-coincidencia del verosímil genérico y el verosímil absoluto, con la consiguiente primacía del primero sobre el segundo (Cf. supra). El verosímil feérico –y, en última instancia, la poética de la ficción feérica– admite, por ej., que los animales sean capaces de actuar como hombres y a la vez exige que los hombres que conviven con esos animales no se asombren de semejantes capacidades, todo lo cual está, por cierto, en franca oposición con los criterios

de realidad de los productores y los receptores adultos de tales ficciones y se puede caracterizar, en consecuencia, como inverosímil en términos absolutos. Es por ello que, como observa M. Lüthi (³1968, 29), en aquellos casos aislados en que el héroe del cuento se admira, por ej., de que un animal le hable, el texto se aparta del "auténtico estilo feérico", es decir, quiebra su verosímil genérico por respetar la verosimilitud absoluta, lo que implica una violenta transgresión de la poética ficcional propia del género.

Desde este punto de vista también lo *posible* feérico, cuya armónica convivencia con lo *imposible* es otro de los rasgos típicos del cuento de hadas, podría definirse, por paradójico que parezca, como un "inverosímil marcado y codificado". Los *posibles feéricos* en efecto, no son posibilidades reales en sentido estricto: no se cuentan entre las posibilidades de *facta* que forman parte de la noción de realidad de los productores y receptores adultos de tales relatos (así los ubiquemos en la Italia del s. XVI o en la Alemania del s. XIX, en el grupo de los "ilustrados" o de los "ingenuos"). Como lo han demostrado casi todos los autores que se han ocupado del cuento de hadas, las fórmulas propias del género son claras señales cuya función es imponer distancia entre el mundo ficcional feérico y el de la realidad cotidiana del receptor. El "érase una vez", el "hace mucho, mucho tiempo", el "en un país distante, muy lejos de aquí" y todas las expresiones similares con las que suele introducirse la historia, sugieren que ella ocurre en un lugar que puede ser cualquier lugar –y ningún lugar concreto– y en un tiempo que es todos los tiempos, un nunca desde el punto de vista histórico y un siempre desde una perspectiva simbólica.

El narrador de ficciones feéricas renuncia –y lo anuncia a través de las fórmulas que emplea en su relato– a toda pretensión de fidelidad fáctica, renuncia desde sus primeras palabras a crear la ilusión de que se refiere a personas y hechos históricamente identificables, únicos en su facticidad. Los personajes feéricos, ya sea que se trate de modestos labradores o de opulentos reyes, de hadas o de brujas, nunca tienen rasgos individualizadores, no están marcados ni por un desarrollo psíquico particular ni por el medio del que proceden. Esta falta de particularismo favorece la movilidad de las situaciones: el porquerizo se puede convertir de un día para otro en rey sin problemas, lo mismo que la fregona en princesa, pues el medio social en el que se supone que se hayan criado hasta entonces –aclaremos que se trata de un presupuesto que el cuento jamás tematiza– así como el desarrollo psíquico que les correspondería de acuerdo con una determinada circunstancia individual y social, no dejan ninguna traza en su personalidad. Los personajes no son indivi-

duos sino tipos, del mismo modo que las situaciones en que se encuentran son situaciones típicas: por ej., son objeto de injusticia o son amenazados por graves peligros, se les repara la injusticia o se salvan de la amenaza.

Los personajes no *actúan* en sentido estricto sino que *viven* sucesos cuyo sentido último es de carácter moral. El invariable "final feliz" –otro rasgo impuesto por la poética ficcional feérica– cumple la función de satisfacer una demanda primordial de justicia, un juicio ético que no se funda en la evaluación de las acciones humanas sino en el sentimiento de que las cosas deberían ocurrir siempre de una cierta manera –"buena", "justa"–, de que el mundo debería ser distinto de como es en la realidad. Jolles (1972, 240 y s.) se refiere a este sentimiento como propio de una "moral ingenua", que no se pregunta por conductas sino por sucesos, y lo identifica con la "actividad espiritual" que determina la organización del cuento de hadas. En éste, en efecto, todo sucede –por lo menos al final– como debería suceder de acuerdo con esa "moral ingenua" (y como normalmente no sucede en el mundo de nuestra experiencia, que dentro de esa misma óptica es sentido como "inmoral"). Ello explica todos los rasgos examinados hasta aquí: la atemporalidad, la ausencia de todo particularismo, el total desfase de la verosimilitud genérica y la verosimilitud absoluta, la presencia jamás cuestionada de lo *imposible* junto a lo *posible*, la aceptación de lo maravilloso como obvio sin que se plantee en ningún momento la necesidad de explicarlo y, por último, el hecho de que tanto lo *posible* como lo *imposible* presentados como *fácticos* respondan a formas codificadas de representación que llevan la marca de su carácter imaginario.

Podría pensarse que hay contradicción en afirmar, como lo acabamos de hacer, que el tipo de modificación propio de la poética ficcional feérica es la combinación $P \Rightarrow F = I \Rightarrow F$, es decir, que a todos los objetos y hechos de referencia (hadas y brujas, príncipes y campesinos, metamorfosis, luchas con monstruos fabulosos etc.) se le adjudica el carácter de lo efectivamente existente o acaecido, y sostener, a la vez, que el mundo ficcional feérico no es producto de una pretensión de representar el mundo real ni, muchos menos, esa parcela de la realidad constituida por todos los hechos de la historia de la humanidad –lo *fáctico* en sentido estricto.

Aclaremos que la fórmula de modificación aquí propuesta sólo quiere significar que la fuente ficcional del relato –el narrador– nunca pone en duda la existencia u ocurrencia de los seres y sucesos a que se refiere, pero pre-

cisamente el hecho de que la existencia u ocurrencia de tales seres y sucesos no le plantee interrogante alguno, es lo que marca implícitamente a esa facticidad como imaginaria: el receptor sabe que el mundo de lo *fáctico* –su mundo– no es así, pero acepta el que el cuento de hadas le propone, como un gratificante sustituto imaginario de un orden de cosas que él siente "ingenuamente inmoral". Es por ello que el narrador ficcional feérico se aparta desde un comienzo del ámbito de lo cotidiano y renuncia a cualquier forma de particularismo realista: "espacio histórico, tiempo histórico se aproximan a la realidad inmoral, destruyen el poder de lo maravilloso obvio y necesario" (Jolles 1972, 244).

LO POSIBLE Y LO IMPOSIBLE EN LAS FICCIONES FANTASTICAS

En las ficciones fantásticas nos encontramos con la situación inversa: los *imposibles* no se dejan encasillar, como hemos visto, dentro de las formas de manifestación de lo sobrenatural aceptadas por la mentalidad comunitaria pero, además, conviven de modo inexplicable, explícita o implícitamente tematizado como tal, con *posibles* que sí se integran en el espectro de posibilidades que forman parte de la noción de realidad, históricamente determinada, del productor y sus receptores.

La modificación $P \Rightarrow \bar{P}$ suscita aquí la ilusión de que el mundo ficcional es, al menos en parte, representación directa del mundo de nuestra experiencia. Caillois (1967, "Prefacio") describe plásticamente esta situación cuando, refiriéndose a los fantasmas y vampiros del universo fantástico, puntualiza: "Evidentemente, son también seres imaginarios, pero esta vez la imaginación no los sitúa en un mundo imaginario, pues los hace ingresar en el mundo real. No los concibe confinados en Broceliandia o en Walpurgis, sino atravesando las paredes de los departamentos alquilados mediante la intervención de un escribano o en un comercio de baratijas de barrio. Con sus manos transparentes llevan a su boca el vaso de agua colocado por la enfermera en la cabecera de un enfermo".

Los *imposibles fantásticos* se ubican siempre en un contexto de causalidad que obedece a leyes rigurosas y bien conocidas, en el marco de la 'normalidad' cotidiana, de la "realidad inmoral" que el cuento de hadas anula simbólicamente. Y así como los *imposibles feéricos* tienen la función de suprimir el "desorden" –el orden "injusto"– del mundo cotidiano y de restablecer un orden ideal, en consonancia con las exigencias ético-ingenuas de la mentalidad comunitaria, los *imposibles fantásticos* cumplen una función en cierto

modo opuesta: la de atacar, amenazar, arruinar el orden establecido, las legalidades conocidas y admitidas, las 'verdades' recibidas, todos los presupuestos no cuestionados en que se basa nuestra seguridad existencial (por más que se los pueda sentir "inmorales").

El marco de 'normalidad", el contexto de causalidad en que se apoyan todas las acciones cotidianas de un hombre de nuestra época y cultura puede estar directamente representado en el texto —como lo da por sentado Caillois en la citada descripción del ambiente en que irrumpen los seres fantásticos— o bien, como lo plantea acertadamente Barrenechea (1978, 94 y ss.), puede estar tan sólo evocado a través de ciertos detalles de la narración, puede ser un trasfondo implícito que suscita la confrontación *in absentia* de un mundo acorde con nuestra noción de realidad y el de los *imposibles* que no se dejan explicar como resultado de ninguna forma de causalidad conocida o al menos comunitariamente aceptada.

Bessière apunta certeramente a uno de los rasgos distintivos sustanciales de las ficciones fantásticas cuando rechaza la tesis de Todorov, para quien "lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un suceso aparentemente sobrenatural" (Todorov 1972, 34) y, refiriéndose a los personajes del *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, corrige: "Alvaro y Alfonso conocen las leyes naturales, así como admiten las leyes sobrenaturales —el problema para ellos es dar un asidero al suceso que parece escapar a estas dos legalidades a la vez y que, para ser fantástico, no es sobrenatural" (Bessière 1974, 56). Lo "sobrenatural" debe entenderse aquí en el sentido de lo incomprensible codificado, aceptado como verdad de fe por la mentalidad comunitaria (ya sea que se funde en sistemas religiosos, teológicos, en creencias populares de amplia difusión, etc.) Las ficciones fantásticas lo emplean tan sólo para extraer de él una imaginería consagrada pero sin presentarla como legítima ni denunciarla como ilusoria. Diablos, fantasmas, vampiros, apariciones, representan, según Bessière (1974, 37), los límites de un universo conocido. Es por ello que cumplen la función de introducir a lo "absolutamente nuevo", que no tiene ninguna relación con lo cotidiano. Lo sobrenatural, así entendido, "encuadra y designa lo otro a lo que se opone y no explica".

TIPOS DE MODIFICACIONES ADMITIDOS POR LA POETICA FICCIONAL FANTASTICA

El análisis de los presupuestos culturales en que se fundan las ficciones

fantásticas y de la naturaleza de los posibles y los imposibles exigidos por su poética ha dejado en claro cómo deben ser aplicados los criterios 2) y 3) para que tengan verdadero valor definitorio. Ahora sabemos, en efecto, qué mundos son los que deben coexistir en dichas ficciones y en qué consiste el cuestionamiento de tal coexistencia. Sólo nos queda por examinar, aplicando el criterio 1), cuáles son los tipos de modificación de los que resulta la convivencia problematizada —ligada a una interrogación sin respuesta— de esos distintos mundos.

Ya anticipamos algo al respecto al mencionar la conveniencia de tomar en cuenta, para la descripción de las clases de modificaciones, una categorización de los objetos de la percepción según su pertenencia al ámbito del sueño, el deseo, la imaginación etc. (Cf. supra, 165). Allí señalamos cómo un *imposi-* puede ser modificado en *fáctico* (como ocurre normalmente en las ficciones feéricas) o bien en *posible* (como ocurre frecuentemente en las ficciones fantásticas). Dentro del sistema clasificatorio de Todorov sólo este último caso parecería tener cabida dentro del género "fantástico puro", que él define tomando como criterio básico la vacilación (opcional) del personaje y/o la vacilación (obligada) del "lector implícito —y a través de él del "lector real"— entre una "explicación natural" o "racional" de los sucesos juzgados imposibles (pura coincidencia, error de percepción, demencia, sueño etc.) y una "explicación sobrenatural" (el suceso ocurrió realmente según una causalidad desconocida) (Todorov 1972, 44 y 73) o, en otra formulación concurrente con la anterior, entre lo "real" (ocurrió) y lo "ilusorio" (ocurrió pero se lo interpretó inadecuadamente) o lo "imaginario" (no ocurrió, sólo es producto de una imaginación alterada) (47-48), todo lo cual parece resumirse en la fórmula de la "visión ambigua" de los sucesos juzgados imposibles (44). Si quisiéramos traducir esta definición a los términos de nuestro sistema clasificatorio, deberíamos decir que la combinación típica de la ficción fantástica es P ⇒ F (o P ⇒ P, en cuyo caso la modificación puede consistir en el mero cambio de grado de lo posible) + I ⇒ P

EL TIPO Pv ⇒ Prv + I ⇒ Prv: "LA NOCHE BOCA ARRIBA" DE J. CORTAZAR

"La noche boca arriba" ofrece un ejemplo nítido de la combinación mencionada en el parágrafo anterior. En este relato confluyen dos historias que, vistas cada una por separado, no contienen ningún elemento que se oponga a la concepción de realidad de un hombre de nuestra época y cultura. En una de ellas un hombre del s. XX se accidenta con su motocicleta y es internado en un hospital; en la otra un "moteca" es perseguido por los aztecas

para ser sacrificado en el teocalli. Las dos series de sucesos, juzgadas independientemente, se ubican en nuestra categoría *Pv* ("posible según lo verosímil"): la historia del motociclista se organiza sobre la base de *posibles* que se relacionan fácilmente con el mundo de la experiencia de cualquier habitante de una ciudad moderna; la del antiguo americano (cuyo nombre inventado sugiere ya la identidad con el otro, el de la moto) elabora *posibles* igualmente verosímiles pero relacionables con nuestro conocimiento histórico del pasado.

Lo *imposible* que viene a desbaratar el entramado causal de ambas series, lo *imposible* irreductible a cualquier forma de legalidad conocida —tanto natural como sobrenatural—, es presentado aquí no como *fáctico* sino como un *Pv*, como una posibilidad poco verosímil ("según lo relativamente verosímil") y, además, inquietante: la de que un mismo individuo sea protagonista de las dos historias simultáneamente, posibilidad del todo contraria a nuestra concepción y vivencia del tiempo.

El personaje mismo —a través de la voz narrativa que asume su óptica— niega semejante posibilidad pero no propone la más natural y acorde con nuestra experiencia (que los elementos del mundo remoto y horripilante pertenecen a una pesadilla que es consecuencia de un accidente de tránsito efectivamente ocurrido), sino sugiere otra igualmente inquietante y transgresiva de nuestra noción de realidad: que sus experiencias de motociclista accidentado han sido un sueño y que lo real es su persecución y sacrificio a manos de los aztecas, lo cual implica la inversión de las experiencias de tiempo consideradas normales, esto es, que sólo se puede vivir el presente, mientras que el pasado remoto sólo puede ser imaginado o soñado.

Puesto que el destinatario de la explicación del personaje (que es en primera instancia el "lector implícito" o receptor presupuesto por el discurso narrativo y a través de él el receptor real competente) no encuentra en el relato ningún indicio que le permita distinguir con claridad quién experimenta qué y cuándo, qué es lo real y qué lo soñado, tampoco se ve compelido a aceptar o a rechazar semejante explicación que, en el fondo, no pasa de ser un postulado fantástico más, que sólo designa lo desconocido sin explicarlo. En virtud de este postulado y de las reiteradas ambigüedades del discurso del narrador, nada de lo referido en él —ni siquiera lo *posible*— llega a adquirir el carácter de lo efectivamente acaecido.

La progresiva imbricación de las dos series de sucesos mencionados y los crecientes intercambios y con-fusiones de los universos correspondientes aca-

rrean como consecuencia la desverosimilización retrospectiva de los elementos que juzgados por separado parecían *posibles según lo verosímil*. Los tipos de modificación efectuados por el productor y propuestos al receptor para su correalización se pueden representar, por tanto, en la siguiente fórmula combinatoria:

$$Pv \Rightarrow Prv + I \Rightarrow Prv$$

El cuento de Cortázar es interesante, además, por otro detalle: la "visión ambigua" que constituye para Todorov el rasgo distintivo fundamental de las ficciones fantásticas se obtiene aquí a través de una voz que no es la de ningún personaje del universo narrado, hecho que contradice una de las tesis de este autor.

Al examinar las características propias del discurso fantástico Todorov señala que en él el narrador "habla por lo general en 1ª persona" (Todorov 1972, 100). Sostiene, asimismo, que el caso típico –y más apto para crear la ambigüedad– es el de un narrador "representado" o "narrador-personaje" (que él identifica sin razón aparente con alguien que dice "yo"), ya que éste tendría la ventaja de reunir dos condiciones óptimas para suscitar la vacilación requerida por el género: por una parte gozaría de la credibilidad de que está siempre investida la instancia narrativa, y, por otra parte, tendría la visión limitada y subjetiva de quien vive los sucesos o es testigo de ellos. En su opinión, un narrador "no-representado" (exterior a la historia) trasladaría el relato al ámbito de lo maravilloso, "ya que no habría motivo para dudar de su palabra" (101). Toda esta argumentación se basa en algunas confusiones que conviene disipar:

El uso de la 1ª persona no siempre es señal de que el narrador forma parte del universo narrado, ya que la fuente ficticia del discurso puede decir "yo" para referirse a sí misma en tanto pura instancia narrativa y no en tanto protagonista o testigo de los sucesos a que alude.

La "visión ambigua" no depende necesariamente del hecho de que el narrador esté presente o ausente de la historia sino del hecho de que la fuente ficticia del discurso adopte o no el "punto de vista" correspondiente al personaje. Lo determinante no es la "voz" sino el "modo" narrativo.

G. Genette (1972, 65-282) introduce los términos *voz* y *modo* para de-

signar con ellos dos órdenes de problemas que se pueden sintetizar respectivamente en las preguntas ¿quién habla? y ¿quién ve (o vive) los sucesos?

Quien habla puede ser, en efecto, alguien que quede fuera del universo narrado y que, no obstante, perciba y presente los sucesos como si estuviera ubicado en la conciencia de uno de los personajes. Es éste precisamente el caso de "La noche boca arriba" que, de acuerdo con la nomenclatura propuesta por Genette, se puede caracterizar como un relato con "focalización interna" pero procedente de un narrador "heterodiegético". Quien dice la historia no es ni el motociclista ni el moteca sino la voz de un tercero que no llega a erigirse en persona, que se limita casi exclusivamente a verbalizar lo que cada uno de ellos percibe, siente o piensa y que, con frecuencia, incorpora a su discurso fragmentos de los "discursos interiores" de ambos en la forma del "indirecto libre".

No se puede decidir, sin embargo, si, conforme a otra distinción establecida por Genette (1972, 206 y ss.), estamos ante una narración con "focalización interna fija" (centrada en la conciencia de un solo personaje) o con "focalización interna variable" (que se centra alternativamente en el ángulo de visión de dos o más personajes), ya que no es posible discernir si se trata de las vivencias de dos personajes entre los que se producen inexplicables intercambios o de dos estados de conciencia de un mismo personaje (sueño — realidad o sueño dentro del sueño), cuyas fronteras tampoco son nítidas.

Cortázar logra en este texto una ambigüedad que Todorov erigiría en paradigma de lo "fantástico puro" y lo logra a través de un narrador "no-representado" que, por ser tal, no nos exime, sin embargo de "dudar de su palabra". Al recoger esta expresión de Todorov para refutarla queremos significar tan sólo que la voz narrativa vehiculiza las confusas sensaciones de un foco vivencial sin proveer ninguna información que nos permita explicarlas o ubicarlas en un mundo determinado.

EL TIPO P ⇒ F + I ⇒ F: "LA METAMORFOSIS" DE F. KAFKA

La argumentación de Todorov contiene, además, otro supuesto tan objetable como los que "La noche boca arriba" nos ayudó a discutir: dar por sentado que cuando no hay motivo para dudar de la palabra del narrador (cuando éste es "heterodiegético" y no asume el ángulo de visión del personaje), esto es, cuando no hay "percepción ambigua" de los sucesos juzgados im-

posibles, estamos necesariamente en el ámbito de lo "maravilloso" (aquél en que se ubican las ficciones feéricas).

El examen contrastivo de las poéticas ficcionales fantástica y feérica nos permitió reconocer que las fronteras entre ambas están dadas por la diferente naturaleza de los *posibles* e *imposibles*. Uno de los rasgos distintivos de pectivo cuestionamiento y no-cuestionamiento de esos *imposibles* o, lo que es lo mismo, de su convivencia con *posibles*. Uno de los rasgos distintivos de las ficciones fantásticas no es, por tanto, el hecho de que el suceso juzgado imposible esté presentado de tal manera que no se pueda saber si ocurrió realmente o no —vale decir, que se nos proponga la modificación I ⇒ Prv en lugar de I ⇒ F—, sino el hecho de que su ocurrencia, posible o efectiva, aparezca cuestionada explícita o implícitamente, presentada como transgresiva de una noción de realidad enmarcada dentro de ciertas coordenadas histórico-culturales muy precisas. Ello implica que una combinación de modificaciones del tipo P ⇒ F + I ⇒ F es tan apta para una ficción feérica como para una ficción fantástica. La diferencia radica en que la poética feérica sólo admite este tipo mientras que la fantástica, como se visto, también admite el tipo canonizado por Todorov: P ⇒ F (o P) + I ⇒ P

Un claro ejemplo de ficción fantástica que responde a la fórmula P ⇒ F + I ⇒ F es *La metamorfosis* de Kafka, que Bessière (1974, 58) excluye del género considerándola "una especie de fábula" en oposición a Todorov (1972, 199-203), quien explica "la ausencia de vacilación" como resultado de una supuesta evolución del relato fantástico en nuestro siglo.

La historia de Gregorio Samsa es referida por un narrador ausente de ella que, si bien por momentos asume la óptica del protagonista, posee un ángulo de visión más amplio que el de cualquiera de los personajes, lo que le permite proporcionar un volumen de información mayor del que le correspondería a cada uno de ellos y a todos en conjunto. No hay motivo, pues, para "dudar de sus palabras" en el sentido arriba anotado.

El *imposible* más saltante de la historia —la metamorfosis misma— es presentado desde la primera frase como un hecho *fáctico*, como un suceso ciertamente incomprensible pero sobre cuya ocurrencia real no cabe la menor incertidumbre:

> Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un mostruoso insecto.

Como para salir al encuentro de cualquier duda –del protagonista, que acaba de preguntarse qué le ha sucedido, y del lector implícito–, el narrador se apresura a declarar: "No soñaba, no", y prosigue con una minuciosa descripción del escenario que tiene la función de persuadir de la fidelidad fáctica de su relato y de ubicarlo en un mundo que, al menos desde un punto de vista material-externo, corresponde exactamente al mundo de la experiencia de una comunidad socio-cultural históricamente precisable:

> Su habitación, una habitación de verdad, aunque excesivamente reducida, aparecía como de ordinario entre sus cuatro harto conocidas paredes. Presidiendo la mesa, sobre la cual estaba esparcido un muestrario de paños –Samsa era viajante de comercio–, colgaba una estampa ha poco recortada de una revista ilustrada y puesta en un lindo marco dorado. Representaba esta estampa una señora tocada con un gorro de pieles (. . .)

El suceso imposible, el suceso que no se deja explicar por ninguna forma de causalidad –ni natural ni sobrenatural– que tenga vigencia para cualquiera que pueda reconocer en ese escenario su mundo de todos los días, no suscita, empero, el menor asombro en el protagonista y es visto por los demás personajes con más repugnancia, fastidio y hasta cólera –según los casos– que el esperable terror ante lo desconocido. Podría pensarse que este rasgo aproxima el relato al tipo ficcional en el que se ubica el cuento de hadas. En éste, en efecto, el portento es algo obvio, que se acepta sin sorpresa ni inquietud: ni los personajes ni el narrador ni, consecuentemente, el receptor por él presupuesto ni a través de éste el receptor real (adulto, competente) se plantean en ningún momento la necesidad de explicarlo. Para los personajes, para el narrador y, por tanto, para el lector implícito, el portento es lo natural; para el productor y el receptor reales es un sustituto gratificante de lo que ocurre en la realidad "inmoral", un medio simbólico de restablecer la justicia. Puesto que la poética ficcional feérica exige que el personaje no se asombre del portento –del *imposible* presentado como *fáctico*–, el receptor competente, familiarizado con las leyes del género, no sólo no siente esa falta de asombro como extrañante sino que la espera, la da por supuesta.

Todo lo contrario ocurre con *La metamorfosis*. Todorov (1972, 200) recuerda una frase de Camus que sintetiza admirablemente el modo de recepción que este texto nos impone: "nunca nos asombraremos lo suficiente de esa falta de asombro".

Que la transformación de Gregorio Samsa en insecto sea presentada por el narrador y asumida por los personajes sin cuestionamiento, es sentido por el receptor como otro de los *imposibles* de la historia, si bien de orden diverso que la metamorfosis misma. Puesto que la metamorfosis constituye una transgresión de las leyes naturales, el no cuestionamiento de esta transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad. Lo "siniestro" de la historia, la extrañeza e inseguridad suscitadas por lo inexplicable, la "conmoción (intelectual y emocional) ante el orden violado", (Barrenechea 1978, 94) se desplaza, por ello, de una transgresión –la que al comienzo pareció decisiva– a otra cuya presencia intolerable se dibuja cada vez más nítida a medida que progresa el relato: la paulatina adaptación de los personajes al suceso imposible –con toda una gama de reacciones cada vez más anómalas en relación con los patrones de conducta previsibles según nuestros criterios de realidad– se erige en el *imposible* que atenta más virulentamente contra el orden asumido como normal.

Todorov reconoce en este movimiento de adaptación algo transgresivo: "en *La metamorfosis* se trata de un acontecimiento chocante, imposible, pero que, paradójicamente, termina por ser posible" (1972, 203). No obstante, no saca las conclusiones adecuadas cuando, para delimitar las fronteras de este tipo de ficción respecto del "género maravilloso", afirma: "Lo sobrenatural está presente y no deja sin embargo de parecernos inadmisible" (loc. cit.).

Puesto que con "sobrenatural" Todorov alude a la metamorfosis misma, su explicación para el efecto fantástico del texto no es del todo correcta: todavía más inadmisibles que el suceso que viola las leyes de la naturaleza son las reacciones suscitadas por él. Cabría seguir preguntándose, sin embargo, por qué resultan inadmisibles, por qué no se las acepta como una convención del género análoga a la de las ficciones feéricas, por qué el texto fija una forma de recepción dominada por el criterio de la verosimilitud absoluta, por qué, en definitiva, la inexplicable transformación de Gregorio Samsa no nos impide relacionar su mundo con el nuestro y esperar que los personajes se comporten en armonía con las leyes psíquicas y sociales conforme a las cuales interpretamos y evaluamos las conductas ajenas y orientamos las propias.

Todorov se aleja de la respuesta adecuada al dar por sentado que el universo ficcional de este relato –y en general el universo kafkiano– representa un "mundo al revés" en el que lo fantástico deja de ser la excepción para convertirse en la regla y en el que, por lo tanto, todo "obedece a una lógica oníri-

ca, cuando no de pesadilla, que ya nada tiene que ver con lo real" (1972, 204 y s.).

Si este mundo no tuviera nada que ver con lo real, no nos asombraríamos de la falta de asombro de sus criaturas, no experimentaríamos sus reacciones como desviantes ni podríamos distinguir siquiera *posibles* de *imposibles*. No sería pertinente, tampoco, hablar de la coexistencia de diversos mundos ni, en consecuencia, de su cuestionamiento. Todo sería normal en su anormalidad, acorde con una verosimilitud genérica que constituiría la exacta inversión de la verosimilitud absoluta.

Si el mundo representado en *La metamorfosis* no se relacionara inmediatamente con el de nuestra experiencia, este relato quedaría fuera del ámbito de las ficciones fantásticas y sería tan sólo "una especie de fábula", como lo entiende Bessiére (1974, 58). Todorov ve con claridad que el texto no se deja encasillar dentro del tipo ficcional de la fábula o de la alegoría pero no logra explicar coherentemente el carácter fantástico que le atribuye. Por su parte, Bessiére se funda en una premisa correcta cuando sostiene que en el relato propiamente fantástico "la norma es inmediatamente problematizada" pero, a mi entender, no la aplica bien al texto de Kafka cuando lo excluye de dicho género con el argumento de que la familia de Gregorio representa un "universo de la norma" que es "ciego a lo insólito" y que "no cuestiona la evidencia de su propio límite" (loc. cit.)

Que los personajes no cuestionan su propia norma ni, en última instancia, su propia noción de realidad, no implica que el texto mismo no la cuestione. Se trata, simplemente, de un cuestionamiento no representado en el interior del mundo ficcional, que surge, según la acertada distinción introducida por Barrenechea (1978, 89), de la permanente confrontación *in absentia* de este universo "ciego a lo insólito", enrarecido, deshumanizado, con un modelo de realidad que se sugiere fragmentariamente a través de algunas reacciones más o menos "normales" de los personajes (como el pánico de la madre, la inicial mezcla de temor y compasión de la hermana, la ternura y preocupación de Gregorio por ella etc.).

El cuestionamiento de la convivencia de estos dos mundos se produce, empero, en una doble dirección: el modelo de realidad subyacente hace aparecer las conductas de los personajes como transgresivas de un orden asumido como normal pero, a su vez, el universo enrarecido que la ficción presenta co-

mo *fáctico*, denuncia ese modelo subyacente como ilusorio, propone implícitamente la revisión de las nociones mismas de realidad y normalidad. Desde este punto de vista *La metamorfosis* es un relato fantástico en sentido estricto pero es también algo así como la contracara de las ficciones feéricas: mientras que en éstas la realidad "inmoral" es anulada simbólicamente mediante su sustitución por un mundo "como debería ser", en Kafka esa misma realidad "inmoral" aparece intensificada hasta adquirir proporciones monstruosas y se erige así en el medio simbólico de destruir la ilusión de que este mundo podría ser, o a veces es, "como debería ser".

LAS CONDICIONES DE FICCIONALIZACION Y EL STATUS DE LOS REFERENTES EN LOS TEXTOS LITERARIOS FICCIONALES

El caso de las ficciones fantásticas y de los tipos ficcionales relacionables con ellas sirvió para ofrecer un ejemplo de aplicación de las categorías conceptuales y las pautas clasificatorias propuestas en este capítulo. Sólo resta precisar que dichas pautas se basan en el supuesto de que los textos clasificables como ficciones literarias tienen ciertas propiedades que posibilitan el análisis de sus componentes según el tipo de modificaciones operada en ellos. Dedicaremos ahora un par de reflexiones a la explicitación de ese supuesto, para lo cual será necesario abordar dos problemas cuyo tratamiento fue en un caso soslayado y en el otro dejado en suspenso: el primero de ellos es el de determinar qué condiciones debe reunir un texto literario para que en él puedan producirse las modificaciones en virtud de las cuales se constituye como ficcional; el segundo, estrechamente vinculado con el anterior, es el de definir la naturaleza de los actos de referencia comprendidos en el texto literario ficcional así como el status de los correspondientes referentes y sus relaciones con la realidad.

LOS LIMITES DE LA FICCION LITERARIA

El primero de los problemas aludidos se puede sintetizar en la siguiente pregunta: ¿cuáles son los límites de la ficción literaria?

Uno de esos límites es relativamente fácil de fijar y fue considerado ya (Cf. supra, 135): está formado por todos aquellos textos en que el autor no registra el discurso imaginario de otro sino que sostiene su propio discurso asumiendo todas las reglas semánticas y pragmáticas que correlacionan palabras o frases con el mundo de nuestra experiencia (colecciones de "pensamientos", auto-

biografías, memorias, cartas, poemas testimoniales y, en general, cualquier texto con pretensión de fidelidad fáctica que haya accedido al rango de literatura por el consenso de editores, críticos y lectores coetáneos del productor o de generaciones posteriores).

El otro límite de la ficción parece estar formado por aquellos textos en los que no tiene sentido hablar de modificaciones modales de los objetos y hechos de referencia por cuanto las palabras y frases no pueden ser correlacionadas ni con el mundo de lo fáctico ni con ningún modelo de realidad sino que se limitan a autodesignarse. Para algunos autores como K. Hamburger (1957) y T. Todorov (1972) este segundo límite coincide con lo que de modo algo vacilante suele ser caracterizado como "lírica" o "poesía".

En el capítulo siguiente procuraremos demostrar que ni la poesía en general ni la poesía lírica en particular constituyen un bloque homogéneo que como tal se deba ubicar más allá de la ficción. Anticipemos aquí que *a priori* solo parece evidente la exclusión de ciertos textos en verso o prosa a los que suele llamarse "herméticos" o "absurdos", que no ostentan pretensión alguna de coherencia en referencia y predicación y que, por ello mismo, no solo no representan un 'mundo' (en el sentido de la *mimesis* aristotélica), sino que ni siquiera remiten a entidades conceptuales claramente identificables.

NATURALEZA DE LAS REFERENCIAS Y LOS REFERENTES EN LAS FICCIONES LITERARIAS

Según Stierle, en los textos "pragmáticos" (no-ficcionales) el esquema lógico de la frase, es decir, el sentido que ella posee independientemente de su uso en una situación comunicativa determinada, es correlacionado, al ser usado, con un hecho particular al que la frase hace precisamente referencia. En el texto ficcional, en cambio, el esquema de sentido aparece como si estuviera correlacionado con un hecho particular pero en realidad le corresponde, como referente, una clase vacía, una entidad igualmente esquemática, igualmente conceptual (Stierle 1975a, 101).

Esta manera de plantear el problema de la referencia en la ficción parece estar próxima a la sugerida por T. van Dijk, quien subsume los enunciados ficcionales en la clase de las "afirmaciones contrafácticas", para las cuales postula un sistema referencial que "no existe en la realidad empírica sino tan sólo como 'imagen mental' (representación imaginativa) o en términos más formales: quizás incluso como una mera representación semántica" (van Dijk 1972, 290).

Sobre la base de estos presupuestos cabe preguntarse, una vez más, si, como sostiene Searle, hay textos ficcionales que no están constituidos exclusivamente por lo que él considera "pseudorreferencias" –lo que Stierle define como referencias a entidades conceptuales y van Dijk como referencias a imágenes mentales o representaciones semánticas–, sino que en ellos pueden coexistir, en diferentes proporciones, "pseudorreferencias" y "referencias reales" (referencias a objetos y hechos pertenecientes al mundo de lo fáctico).

Si se admite, como es presumible que ha quedado claro, que los enunciados de toda ficción literaria no son directamente atribuibles al autor sino que éste se limita siempre a registrar el discurso de una 'voz' o eventualmente una 'persona' distinta de él y que construye dicho discurso según las normas de una particular poética de la ficción que regula, entre otras cosas, cómo ha de ser la 'voz' o la 'persona' que habla conforme al género literario correspondiente, no parece aceptable suponer que el autor simula realizar actos de referencia cuando el texto alude, por ej., a Don Quijote o al país de Broceliandia, ni tampoco que realiza actos de referencia reales cuando en una frase aparece, por ej., el nombre de Napoleón o el de París.

Es indudable, por cierto, que los ejemplos mencionados ilustran dos fenómenos diferentes pero el modo como Searle caracteriza la diferencia se funda en un equívoco que es preciso despejar: no es que el autor a veces realice efectivamente y otras veces 'haga como si' realizara actos de referencia creando a los referentes mediante la simulación misma; es el productor ficcional del texto (el narrador, el yo lírico, el personaje dramático) quien realiza esos dos actos de referencia que el autor tan sólo imagina y fija verbalmente.

¿Cómo definir entonces la diferencia que resulta del hecho de que el productor ficcional se refiere a París o a Broceliandia, a Napoleón o al hada Melusina? Se puede intentar una respuesta más adecuada que la de Searle siguiendo la vía de reflexión que abre Stierle (1975 b, 362 y s.) al postular que todas las referencias de un texto literario ficcional son pseudorreferencias, pero no en el sentido de referencias simuladas por el autor sino en el sentido de autorreferencias que se presentan en la forma de pseudorreferencias.

Stierle parte de la hipótesis de que el lenguaje se puede utilizar de dos maneras básicas: en función referencial, como por ej. en descripciones o narraciones, y en función autorreferencial, que es aquella que se manifiesta en los textos que tematizan las condiciones de uso de sus propios términos. En este segundo caso, que es, por ej. el de los textos científicos, los conceptos

son desligados de su relación referencial, y son remitidos a sí mismos, vueltos reflexivos, a consecuencia de lo cual no funcionan simplemente como esquemas de organización de experiencia sino que sirven a la organización de nuevos esquemas de organización de experiencia. Los textos literarios ficcionales representan una variedad de este tipo, ya que en ellos los conceptos que integran el esquema de sentido de la frase no se relacionan referencialmente con hechos particulares sino que, vueltos reflexivos, sirven a su vez a la constitución de esquemas conceptuales. La abstracción resultante de este proceso –que se caracteriza porque en él queda de lado la especial situación de uso de los conceptos– es superada, sin embargo, mediante su utilización pseudorreferencial: en las ficciones literarias los conceptos son usados como si mantuvieran su normal relación referencial, remiten a ellos mismos con la apariencia de remitir a entidades extratextuales no esquemáticas. La utilización pseudorreferencial de la lengua, propia de los textos literarios ficcionales y, en particular, de las ficciones narrativas, se diferencia, por tanto, de la simple utilización referencial, en el hecho de que la condiciones de referencia no son asumidas como elementos extratextuales ya dados, sino que son creadas por el texto mismo.

Se puede concluir entonces, completando el razonamiento de Stierle, que en el texto literario ficcional el esquema de sentido de la frase es correlacionado siempre, al ser usado por el productor a través de una fuente de lenguaje ficticia, con esquemas conceptuales, pero que éstos a su vez pueden ser correlacionados o no, según los casos, con objetos y hechos particulares pertenecientes al mundo de lo fáctico. Cuando esta segunda correlación es posible, la realidad –ese horizonte último al que remite el horizonte inmediato de la poética reguladora de la ficción– se incorpora a la cerrada unidad del mundo ficcional en la forma de un equivalente ficcional de ella misma. Así, si en una ficción literaria se habla, por ej., de las guerras napoleónicas, al esquema de sentido de las frases en cuestión les corresponde como referente un equivalente ficcional del mencionado hecho histórico, esto es, no un hecho fáctico sino una entidad de carácter esquemático-conceptual que se constituye como tal en virtud de sus relaciones con todos los demás objetos y hechos de referencia del texto.

Las referencias a objetos y hechos de cuya existencia extratextual se tiene conciencia, pueden favorecer, en combinación con otros recursos textuales –pero nunca independientemente de ellos– un tipo de recepción que Stierle llama "quasi-prágmática" (Stierle 1975 b, 357-360) y que caracteriza

de un modo bastante afín a aquél en que Brecht describió los efectos narcotizantes del teatro "ilusionista", en una forma similar a la de la recepción pragmática, que se dirige siempre, por encima y más allá del texto, al propio campo de acción, la recepción quasi-pragmática implica un transitar el texto que es una manera de abandono, de salida de la ficción en dirección a la ilusión producida por el receptor bajo el estímulo del texto. La ilusión resulta así como una "forma diluida de ficción". La ficción es desgajada de su base de articulación —el texto— pero no llega, empero, a encontrar un lugar en el campo de acción del receptor. Este se interesa por el mundo representado en la ficción, se identifica con los personajes y vive sus experiencias a la manera de un *voyeur*, a la par que deja de percibir el texto como factor desencadenante de la ilusión. Señala Stierle que la recepción de la ficción como ilusión es un nivel de recepción elemental, una forma de lectura primaria, algo "ingenua", que puede producirse a partir de cualquier tipo de texto literario ficcional, independientemente de sus calidades y de la intención del productor. Observa, no obstante, que existen formas de ficción que, como la literatura trivial y, en general, todas las formas de literatura de consumo orientadas a satisfacer los gustos del gran público, están organizadas para suscitar una recepción exclusivamente quasi-pragmática. En esta clase de literatura el productor utiliza la lengua como simple medio para movilizar estereotipos de la imaginación y la emoción, para llevar la atención al otro lado del texto, hacia una realidad ilusoria, fundada en patrones colectivos de percepción, conducta y juicio y que, por ello mismo, reafirma la cosmovisión predominantemente estereotipada del receptor.

La recepción de las ficciones literarias es un fenómeno sumamente complejo, que abarca una amplia gama de reacciones ante las modificaciones propuestas en el texto. La ausencia de un grado mínimo de competencia en el receptor conduce al total fracaso de la comunicación, al no reconocimiento de la ficción como tal. Un grado mayor de competencia, aunque todavía bastante bajo, correspondería al caso de un receptor capaz de reconocer el carácter ficcional del texto pero no la poética particular en que se sustenta, y que se limita a identificarse con los personajes y participar afectivamente de sus experiencias en la oscura conciencia de que 'eso no está ocurriendo realmente' pero podría ocurrir. Un grado considerablemente alto de competencia sería, en cambio, el de un receptor capaz de percibir nítidamente el texto en su textualidad, de no perderlo de vista en tanto factor desencadenante de la ilusión y de entenderlo como producto de la aceptación o negación de ciertas convenciones literario-ficcionales que ocupan un lugar preciso dentro de una serie histórica. Mencionamos estos tres casos a modo de ejemplo, sin pretensión al-

guna de sistematicidad (se podría construir una escala con un número x de grados y conforme a x criterios). Sólo importa aquí tener presente que cada ficción literaria es un desafío a la capacidad del receptor, que ésta se desarrolla constantemente en el entrenamiento en la lectura reflexiva y que es una de las tareas de la crítica literaria dar pautas orientadoras para la reflexión y contribuir con ellas al incremento de esa capacidad.

VIII

POESIA Y FICCION

¿QUIEN HABLA EN EL POEMA?

El tema condensado en nuestra pregunta inicial es algo espinoso. Claro está que sólo lo es desde la perspectiva de los avances sustanciales que se han hecho en la reflexión sistemática sobre la literatura de las últimas tres décadas. Para quienes siguen permaneciendo al margen de esos avances –como para la vieja crítica biografista– el problema de decidir si un poema es el discurso del autor o de una voz distinta de la suya no se plantea. Para ellos es el poeta quien dice lo que dice en el poema y punto. Esta creencia, hoy juzgada ingenua, les permite, por supuesto, usar los textos como documentos fieles que testimoniarían las vicisitudes internas y externas del creador: sus amores, sus penas, sus alegrías, sus viajes, sus enfermedades, etc.

Este fácil biografismo ha desaparecido de todos los estudios teórico-literarios más o menos actualizados pero, en buena parte, ha sido sustituido por una postura de signo contrario no menos simplificadora: el temor de aparecer ingenuos lleva a los investigadores a leer *todo* texto poético como el discurso de alguien que *no* es el autor.

Puesto que el enorme y sofisticado desarrollo de la narratología en los dos últimos decenios, ha impuesto en los ambientes académicos que pretenden estar al día ciertas distinciones categoriales como parte del ABC de los estudios literarios, quienes se dedican a la poesía han asumido fácil y dócilmente algunas de esas distinciones y las han extrapolado a un terreno bastante más complejo que el de la narrativa. Como cualquiera que se precie de informado se avergonzaría de confundir el autor con el narrador de una novela, se

ha supuesto que otro tanto debía hacerse indiscriminadamente con toda la poesía en bloque: si el texto de la novela no es enunciado directo del autor sino que éste se vale para contar de un narrador, entonces, el texto del poema tampoco puede ser enunciado directo del poeta sino, antes bien, de una instancia ficticia, de un "yo lírico" o "hablante lírico".

Procuraremos demostrar que esta suposición es falsa, ya que solo da cuenta de una de las posibles relaciones entre las categorías *poético* y *ficcional*. Al hacerlo habrá que cuestionar asimismo algunas soluciones de compromiso como la de Todorov, quien recurre al fácil expediente de dejar la poesía al margen de la ficción sin incluirla, empero, entre los enunciados reales.

POESIA Y REPRESENTACION

Según Todorov, el texto poético queda fuera del campo de la ficción en la medida en que no relata nada, no designa sucesos, no *representa* sino que por lo común se limita a verbalizar impresiones o sentimientos. En su opinión sería adecuado afirmar que así como la frase novelesca no es verdadera ni falsa, la frase poética no es ficticia ni no ficticia (Todorov 1978, 16).

Si bien esta posición se apoya en algunas intuiciones correctas, implica una serie de equívocos que conviene aclarar.

En primer lugar, cabe recordar que un número no desdeñable de textos poéticos de la tradición literaria occidental son representativos en el más estrecho sentido del término, esto es, sus zonas de referencia constituyen un mundo en el que ciertos personajes se encuentran en determinadas situaciones y ejecutan determinadas acciones. Puesto que Todorov –a diferencia de lo que se sostiene en este libro (Cf. Cap. VI)– identifica implícitamente a la poesía con la lírica, dejaremos de lado los múltiples ejemplos de poesía narrativa (que él contaría probablemente dentro de la "épica") y nos limitaremos a recordar la obra poética de José María Eguren, uno de cuyos rasgos más personales es precisamente la abundancia en ella de esbozos de personajes y de situaciones quasi dramáticas. He aquí un caso particularmente nítido, en el que el poema delínea una escena propia de la literatura fantástica con una extraña criatura –un disfraz animado– como figura protagónica:

EL DOMINO

Alumbraron en la mesa los candiles,

moviéronse solos los aguamaniles,
y un dominó vacío pero animado,
mientras ríe por la calle la verbena,
se sienta, iluminado,
y principia la cena.

Su claro antifaz de un amarillo frío
da los espantos en derredor sombrío
esta noche de insondables maravillas,
y tiende vagas, lucífugas señales
a los vasos, las sillas
de ausentes comensales.

Y luego en horror que nacarado flota
por la alta noche de voluptad ignota,
en la luz olvida manjares dorados,
ronrronea una oración culpable, llena
de acentos desolados
y abandona la cena.

En segundo lugar, resulta fácil demostrar con ejemplos que el carácter representativo del texto no es, si por tal se entiende la *mimesis de acciones y de caracteres* de que hablaba Aristóteles, requisito indispensable para que se instaure la ficción.

REPRESENTATIVO, REFERENCIAL, FICCIONAL

Los términos *representación* y *representativo* suelen usarse en un sentido bastante lato e impreciso que abarca desde la noción aristotélica de "mímesis" hasta el mero concepto de "referencialidad". El propio Todorov y, como él, muchos otros autores, los utilizan a veces para caracterizar textos de tipo descriptivo-narrativo en cuyas zonas de referencia se constituye un mundo analógicamente relacionado con el mundo real (1); ocasionalmente designan asimismo con ellos una cualidad opuesta a la de aquellos textos cuyos signos no

1) ". . . el carácter representativo rige una parte de la literatura, que resulta cómodo designar con el término ficción, en tanto que la *poesía* no posee esta aptitud para evocar y representar (por otra parte, esta oposición tiende a esfumarse en la literatura del siglo XX). No es casual que en el primer caso, los términos empleados corrientemente sean: personajes, acción, atmósfera, marco, etc., es decir, términos que designan también una realidad no textual". (Todorov 1972, 74).

parecen remitir a nada exterior a ellos mismos, textos "opacos", "intransitivos" –como se los suele describir metafóricamente– en los que el lenguaje se reifica con una pérdida parcial o total de su capacidad comunicativa. En este segundo sentido *representativo* se aplicaría a todo texto que trascienda la condición de mero objeto verbal cerrado en sí mismo y que, por consiguiente, permita construir una referencia cualquiera; mediante la negación de esta cualidad (con el término *no-representativo*) Todorov caracteriza, a nuestro entender de modo indebido, dos tipos de discurso que presentan propiedades bien diferenciadas: el poético, en el que los signos son a la vez vehículo y contenido del mensaje (2) y el discurso ininteligible del esquizofrénico, en el que la ausencia de toda coherencia entorpece la referencia y hace con ello imposible todo intento de descodificación (3).

Desde nuestra perspectiva la única condición ineludible para que se pue-

---

2) "En la actualidad se está de acuerdo en reconocer que las imágenes poéticas no son descriptivas, que deben ser leídas al puro nivel de la cadena verbal que constituyen, en su literalidad, ni siquiera en el de su referencia. La imagen poética es una combinación de palabras, no de cosas, y es inútil y hasta nocivo, traducir esta combinación en términos sensoriales. Vemos ahora por qué la lectura poética constituye un obstáculo para lo fantástico. Si, al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como pura combinación semántica lo fantástico no podrá aparecer: "(Todorov 1972, 75-76). Señalemos de paso que es altamente improbable que alguien haya supuesto que la imagen poética pueda ser una "combinación de cosas". Lo que está en juego no es una oposición entre palabras y cosas sino entre signos que sólo significan y signos que, además de significar, refieren. Del hecho de que en los textos poéticos el significante adquiera un relieve particular Todorov parece inferir, en un "salto mortal" argumentativo, la ausencia de referentes. Por nuestra parte creemos que solo la ruptura sistemática de la coherencia lineal y/o global en el texto poético vuelve infructuoso el esfuerzo del receptor por construir una referencia (veáse infra en el texto). Este problema es independiente del relativo al estatuto de los objetos, propiedades y relaciones a los que el texto poético refiere, los cuales, como se verá, pueden ser ficticios o no. En caso de serlo, las proposiciones tienen como referentes hechos modificados en su modalidad (por ej. hechos posibles presentados como fácticos) o, para decirlo según otro modelo teórico (van Dijk 1980 a 63 y passim), hechos sólo existentes en algún mundo posible alternativo a nuestro mundo real.

3) "Un discurso que no refiere, que no permite la construcción de representaciones es un discurso que no encuentra su justificación fuera de sí mismo, un discurso que no es más que discurso. Todos los que se han interesado en los esquizofrénicos han repetido, siguiendo a Bleuler: "el paciente tiene la intención de escribir pero no de escribir algo" (. . .) Numerosos enfermos (. . .) hablan pero no dicen nada *(reden aber sagen nichts.)* "Escribir es para el esquizofrénico un verbo intransitivo, él habla sin decir nada. Lo que es, a la vez, la apoteosis y el fin del lenguaje" (Todorov 1978, 84). [Nuestra la traducción]

da hablar de ficción o no-ficción no es la constitución mimética de un mundo –esto es, el carácter *representativo* en el primero de los sentidos anotados– sino la inteligibilidad del texto, puesto que de ella depende, como se precisará más adelante, el reconocimiento de las modificaciones practicadas en los constituyentes de la situación comunicativa. Admitimos que un poema hermético, cuya clave apenas puede intuirse, no puede llamarse ni ficcional ni no-ficcional. Pero no es éste el caso de un poema o de un texto en prosa en el que sólo se manifiesten emociones o pensamientos.

EL DESLIZ TEMPORAL: FICCIONALIZACION DE UN DISCURSO SOBRE LA LITERATURA

Un buen ejemplo de prosa no estrictamente representativa y sin embargo ficcional son las reflexiones de Cortázar a propósito de la corrección de pruebas para la imprenta del *Libro de Manuel* (Cortázar 1973). En ellas un desplazamiento temporal de la situación de enunciación basta, como veremos enseguida, para ficcionalizar todo el texto. Es evidente desde un comienzo que dos de los constituyentes de la situación comunicativa, el productor y el receptor, están inmodificados. El productor es el propio Cortázar quien, en el rol de escritor, evalúa la propia obra y reflexiona libremente –casi a la manera de una "asociación libre"– sobre sí mismo y sus circunstancias inmediatas y pasadas. Su destinatario, implícito e innominado a trechos, vuelto explícito y hasta con nombre propio en algunos pasajes (como cuando contesta irritado a "la señora Silvina Bullrich", 28) es el común denominador de sus lectores –desde los amigos y admiradores a los críticos y detractores de su persona y de su obra–, una instancia de contornos algo difusos pero susceptible de encarnarse en cualquier individuo real en cuyas manos caiga el texto, incluido el propio Cortázar en su rol auto-receptivo:

> "Sólo los demás descubren nuestras obsesiones más secretas, pero un escritor que se relee críticamente puede alguna vez ser también los demás;" (31)

El tercer constituyente, las zonas de referencia del texto, da asimismo la impresión de no haber sufrido modificación alguna: Cortázar se refiere a un libro suyo, a los acontecimientos históricos de que nació, a la circunstancia histórica y personal correspondiente al momento en que corregía las pruebas de imprenta, a las extrañas coincidencias entre realidad y ficción, a sus recuerdos, sentimientos, ideas políticas y artísticas. En suma: Cortázar se refiere a un variado repertorio de hechos y objetos efectivamente existentes *en un mo-*

mento dado. Enfatizamos la precisión temporal pues de ella depende el desliz del texto desde una pretendida fidelidad fáctica hacia el ámbito de la ficción: el que Cortázar haga como si lo escribiera simultáneamente con la corrección del *Libro de Manuel* cuando en realidad, como él mismo lo declara, lo hizo una semana más tarde sobre la base de unas notas de viaje, y en un lugar, una coyuntura vital y un estado anímico necesariamente diferentes, trae como consecuencia que unos objetos y hechos *fácticos* se transformen en *posibles* presentados como *fácticos* en virtud de un artificio verbal que el autor pone al descubierto y a la vez justifica:

> "Tiempo de escritura: No se trata de mentir por razones estéticas y pretender que esto nace paralelamente con la corrección de pruebas del *Libro de Manuel*, pero a la vez sería bueno entenderse porque la intención de escribirlo nació apenas me puse a trabajar el lunes por la noche, bajo un aguacero que me obligó a buscar el primer lugar tranquilo en Avignon, lo que no era fácil a esa hora y con ese tiempo [. . .] Por eso creo poder afirmar que de alguna manera empecé a escribir simultáneamente estas páginas, puesto que tomé notas para hacerlo apenas terminara con las galeras y sin salirme del tiempo del libro, de su último contacto conmigo antes de convertirse en un hecho irrenunciable y con tapas. Y así el extrañamiento sigue tan presente como en esas horas en que todo volvía a darse, cada escena del libro y cada gesto de sus habitantes, pero ahora de otro modo, de la palabra ya impresa al ojo del lector, de criaturas tan mías a este irónico y despiadado corrector de pruebas [. . .] " (15-16).

El desplazamiento temporal de unos hechos efectivamente acaecidos, el pretender que los ocurridos una semana atrás ocurren en el presente y que los que ocurren hoy —el acto de escritura en su casa de Saignon— ocurrieron siete días antes en Alta Provenza, dentro de su auto-rodante y bajo la lluvia, es explícitamente tematizado por Cortázar quien de este modo provee a su texto de instrucciones de lectura:

> "Madre querida, qué manera de llover, nadie se enojará si hablo en presente puesto ya que he explicado que esto nació simultáneamente con la corrección de pruebas (ha pasado exactamente una semana y estoy otra vez en las colinas y en Fafner, viendo a las ocho de la mañana las ruinas de Les Baux y aguantándome un mistral de las polainas; si esto dura toda la

> noche el Ródano se va a desbordar y yo me ahogo en la panza del dragón, [. . .]" (17).

El comentario metaficcional que a modo de interpolación interrumpe el discurso narrativo le permite al escritor fusionar tiempos y amalgamar lo vivido con lo imaginado sin traicionar al lector con una mentira embellecedora ("No se trata de mentir por razones estéticas. . .")

Recordemos, por otra parte, que tanto en prosa como en poesía la modificación del productor o del receptor del texto acarrean su ficcionalización independientemente del hecho de que sus zonas de referencia constituyan o no un mundo con vida propia. Así, una mera expresión de sentimientos puesta en boca de un hablante ficticio o dirigida a un destinatario ficticio constituye un texto tan ficcional como cualquier otro de tipo representativo.

ASPECTOS PRAGMÁTICOS DEL DISCURSO FICCIONAL. SIMULTANEIDAD DE SITUACIONES ENUNCIATIVAS

Con todo, es preciso admitir que la observación de Todorov tiene validez para una buena parte de la poesía lírica a la cual, en efecto, no se le puede ni adjudicar ni negar fácilmente la condición de ficcional. Las razones de este fenómeno son, empero, de otro orden de las señaladas por dicho autor. Para comprenderlas mejor es conveniente recordar un rasgo propio del discurso ficcional que ha sido puesto de relieve, desde diversas perspectivas teóricas y con diversa terminología, por casi todos los estudiosos del tema. Cuando se habla de la duplicación o del desdoblamiento de los roles de productor y receptor o cuando se menciona el fenómeno del *double-bind* ("doble conexión") se alude al hecho de que, pragmáticamente, el discurso ficcional se define por la simultaneidad contradictoria de dos situaciones que disponen cada una de su propio sistema deíctico: una situación interna de enunciación con locutor y destinatario entra en conflicto con una situación externa de recepción, en la que el destinatario (el lector real) se ve privado de una relación directa con el locutor real (el autor) (Warning 1979).

El teatro constituye la ejemplificación típica de este fenómeno: la situación de los personajes que dialogan en el interior del drama coexiste contradictoriamente con la situación dialógica del espectador, quien recibe el mensaje de un locutor ausente (el autor) a través del texto dramático.

La simultaneidad conflictiva de situaciones enunciativas se puede descri-

bir, asimismo, poniendo especial énfasis en la posición del productor del discurso. El grado de complicación varía según los tipos discursivos. Así, en la narrativa se pueden distinguir por lo menos tres situaciones de enunciación simultáneas y opuestas: 1) la del autor que en tal o cual fecha, en tal o cual circunstancia de su vida, en tal o cual lugar y de tal o cual manera escribe por ej. una novela 2) la del narrador que cuenta los sucesos siendo o no un personaje de la historia y 3) la situación de los personajes que dialogan en el interior de la historia. Por lo común, la única situación tematizada por el texto es la de los personajes dialogantes. La situación de escritura queda por definición fuera de él. Y la situación narrativa en el sentido de las circunstancias concomitantes del acto de narrar, raramente resulta especificada. Sólo cuando el narrador se incluye a sí mismo en la historia su posición puede ser materia de interés (solo en este caso puede darse que se especifique –pero no es forzoso que ocurra– en qué momento y en qué circunstancias narra lo vivido). Cuando en cambio, el narrador es una voz anónima, la convención novelística suele ignorar las circunstancias del acto narrativo, del mismo modo que pasa por alto que narrar lleva tiempo.

En un relato no ficcional la situación del autor y la del narrador son una y la misma: el autor narra lo que sabe o lo que vivió. En la ficción novelesca el sujeto del escrito –el autor– *imagina* unos personajes y unos sucesos a los que el sujeto de la narración –el narrador– *se refiere* familiarmente. El autor, ser real, *construye* unas figuras humanas y unas trayectorias vitales que sólo existen dentro del universo de su obra. El narrador, ser ficcional, *conoce* esas figuras, *está enterado* de lo que les ocurre, *sabe* con frecuencia lo que piensan y lo que sienten. El autor imagina y registra por escrito el discurso del narrador en un momento, un lugar y una coyuntura vital reales. El narrador sostiene su discurso –narra la historia– en una circunstancia que por lo común no se precisa pero que generalmente se ubica en un momento posterior al de los sucesos narrados. Hay que aclarar aquí que mientras que la situación del narrador en tanto tal (esto es, independientemente de su posible status de personaje) sólo adquiere relieve propio en un relato que a su vez contiene otro relato, la situación enunciativa de los personajes es casi siempre explicitada de modo más o menos minucioso.

Este último rasgo no tiene nada de sorprendente cuando se consideran las diferencias sustanciales entre un texto literario ficcional y un discurso natural ligado a una circunstancia concreta. Por la teoría de los actos de habla sabemos que el éxito de la comunicación depende en amplia medida de la adecuación del discurso a la situación particular en que aquél se produce. Sabe-

mos igualmente que en los casos en que el efecto del discurso no es totalmente controlable en razón de que el destinatario no comparte el "aquí" y/o el "ahora" del productor, se procura evitar eventuales lagunas y malentendidos dotando al texto de un carácter especialmente estructurado y completo. El ejemplo más simple es tal vez la conversación telefónica, cuyo éxito solo está garantizado cuando el hablante incluye en su discurso todas las informaciones que en la comunicación "cara a cara" transmitiría mediante mímica y gestos. Otro tanto ocurre con el discurso epistolar, que por una convención fundada en la necesidad, se abre (o se cierra) con indicación expresa del lugar y la fecha de escritura y que, además, debe tener presentes –y resolver los conflictos– entre los sistemas deícticos temporales y espaciales del destinador y el destinatario respectivamente.

Ahora bien, en sentido estricto el texto de una ficción 'habla' en una especie de vacío situacional: no se vincula ni con la situación del autor en el acto de escribirlo ni con la del lector en el acto de leerlo. Todo lo que en la comunicación natural está dado de antemano, debe ser construido por el texto mismo en relación dialógica con el lector. Precisamente, una de las maneras de generar las condiciones de comprensión, de crear un marco situacional en el que lector y texto puedan converger, es delinear la situación interna de enunciación con nitidez suficiente como para que se perciba su relación contradictoria con la situación de escritura. Esta contradicción, que en el teatro representado adquiere la contundencia de lo visto y oído y que en la narrativa se pone de relieve –entre otras cosas– por las capacidades de conocimiento suprahumanas del narrador (frente a las muy humanas limitaciones del autor), no se perfila ni siempre ni con igual claridad en el ámbito de la poesía. Es aquí donde radica la dificultad que Todorov atribuye falsamente a un supuesto déficit mimético y que lleva a la mayoría de los investigadores a dejar el "caso" de la poesía como un fenómeno incatalogable en relación con la categoría ficcional o bien a dar simplemente por sentado que entra en bloque dentro de dicha categoría y a deducir de esta premisa indemostrada la existencia de un "yo lírico" o "hablante lírico" distinto del autor.

EL POEMA FICCIONAL

Si uno se acerca a los textos poéticos sin el prejuicio de que su comportamiento en relación con la ficción debe ser invariable, podrá hacer varias comprobaciones interesantes. Descubrirá, entre otras cosas, que solo en ciertos casos resulta nítida la presencia de un "hablante" desgajado del poeta. Aclaremos, en conformidad con lo dicho en el acápite precedente, que la con-

dición para que se lo pueda reconocer sin vacilaciones es que el poema construya inequívocamente una situación interna de enunciación a todas luces irreconciliable con la situación de escritura. *Trilce* III constituye un buen ejemplo:

LAS PERSONAS mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro.

Madre dijo que no demoraría.

Angelita, Nativa, Miguel,
cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras penas,
hacia el silencioso corral, y por donde
las gallinas que se están acostando todavía,
se han espantado tanto.
Mejor estemos aquí no más.
Madre dijo que no demoraría.

Ya no tengamos pena. Vamos viendo
los barcos ¡el mío es más bonito de todos!
con los cuales jugamos todo el santo día,
sin pelearnos, como debe ser:
han quedado en el pozo de agua, listos,
fletados de dulces para mañana.

Aguardemos así, obedientes y sin más
remedio, la vuelta, el desagravio
de los mayores siempre delanteros
dejándonos en casa a los pequeños,
como si también nosotros
no pudiésemos partir.

Angelita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo.

Resulta aquí evidente que la voz que en aparente diálogo con sus hermanos pequeños expresa la inseguridad y los temores de un niño en ausencia de los padres, no es la que le corresponde a un poeta adulto que, en situación de escribir un poema, da forma artística a su sentimiento —infantil y adulto— de integral desamparo.

En este caso el texto poético contiene todos los elementos necesarios para que el lector pueda reconocer la circunstancia particular de la que nace el discurso y la identidad y coyuntura vital del hablante y sus interlocutores presupuestos. Ello a su vez le permite contrastar esa circunstancia con la que, por razones extratextuales, identifica con el acto de escritura. De la discordancia entre ambas se desprende la figura de un "hablante lírico", de una instancia textual vuelta persona cuyo discurso ficticio mediatiza la palabra verdadera del poeta: César Vallejo no registra en el blanco de la página la directa expresión verbal de su vivencia sino el discurso verosímil —nunca dicho o, al menos, ni así ni ahora— de un Vallejo-niño sólo existente en el espacio intermedio entre la imaginación y la memoria. El que escribe no es el mismo que habla en el poema.

LOS ACTOS DE HABLA DEL POETA

¿Podría decirse lo mismo del comienzo de *Trilce* LVI?:

> Todos los días amanezco a ciegas
> a trabajar para vivir, y tomo el desayuno,
> sin probar ni gota de él, todas las mañanas.

¿O de "Los nueve monstruos"?

> I, desgraciadamente,
> el dolor crece en el mundo a cada rato,

¿O del siguiente comienzo de otro de los *Poemas Humanos*?:

> Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,
> de querer, de besar al cariño en sus dos rostros.
> y me viene de lejos un querer
> demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,
> al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito,
> a la que llora por el que lloraba,

En tales textos y en todos los semejantes (que hacen indudablemente una parte importante de lo que suele entenderse por poesía) no hay ningún indicio que obligue a suponer que el César Vallejo que escribe el poema no es el mismo que dice "Todos los días amanezco a ciegas" o "el dolor crece en el mundo a cada rato". No hay ninguna razón intra — ni extratextual que impida entender los enunciados como actos de habla del propio poeta, esto es, como manifestaciones directas de su real sentir en el instante de escribir el poema. Decir que estos textos emanan de un "yo lírico" no es más que un modo metafórico de aludir a una verdad de perogrullo: al hecho de que Vallejo, como todo poeta, no emplea en ellos los recursos normales de la comunicación cotidiana sino un lenguaje que resulta de la aplicación de un código estético particular. Audacias metafóricas, saltos temáticos, conexiones lógicas imprevisibles —en suma, los rasgos propios del texto lírico— no son aquí señales de la existencia de una voz ficticia sino expresión estética no mediatizada de cierta visión del mundo: las marcas distintivas de un discurso no pragmático y sin interlocutor definido pero que, a pesar de ello, forma parte del aquí y el ahora del poeta en situación de escribir.

EL POEMA INDIFERENTE

La coincidencia entre la situación interna de enunciación y la situación de escritura que es, como se señaló, condición para que el poema se lea como directo discurso del poeta, se puede presuponer en todos los casos en que el texto contenga enunciados de carácter general o bien sea expresión de pensamientos o sentimientos no ligados a una determinada coyuntura vital. Cuando, por el contrario, el texto incluye precisas indicaciones espacio-temporales o cualquier alusión a personas o cosas concretas, el lector no siempre podrá decidir —como sí suele hacerlo con una novela— si está ante enunciados reales del poeta o ante un discurso ficcional. Tal es el caso de un poema como "Heces" de Vallejo, perteneciente a *Los heraldos negros*:

> Esta tarde llueve, como nunca; y no
> tengo ganas de vivir, corazón.
>
> Esta tarde es dulce. Por qué no ha de ser?
> Viste gracia y pena; viste de mujer.
>
> Esta tarde en Lima llueve. Y yo recuerdo
> las cavernas crueles de mi ingratitud;

mi bloque de hielo sobre su amapola,
más fuerte que su "No seas así:"
. . . . . .

El lector no tiene aquí modo de verificar ni la concordancia ni la discordancia entre el momento y el lugar tematizados en el texto y el momento y el lugar del acto de escritura. En otras palabras: no es posible comprobar (a menos que se obtuviera información directa del autor) si la tarde limeña y la lluvia de las que habla el texto, constituyeron la circunstancia real en que Vallejo lo escribió. Es por ello que en casos como éste el lector competente suele dejar de lado, como irrelevante, el presunto carácter autobiográfico de los enunciados poéticos y los lee como 'autónomos' (lo que, cuando se trata de enunciados representativos, en última instancia significa: ficcionales) o bien como manifestación figurada –enmascarada en una anécdota– de una emoción verdadera del poeta. Por comodidad, o simplemente por imposibilidad de hacer con él otra cosa, el poema es dejado en una especie de limbo, indiferente tanto a la ficción como al acto de habla real.

EL DESLIZ TEMPORAL EN UN POEMA

Formalmente *Trilce* LXI representaría el mismo caso, ya que el texto se refiere inequívocamente a una situación particular, con indicación explícita de lugar y de tiempo:

Esta noche desciendo del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie responde.

El poyo en que mamá alumbró
al hermano mayor, para que ensille
lomos que había yo montado en pelo,
por rúas y por cercas, niño aldeano;
el poyo en que dejé que se amarille al sol
mi adolorida infancia. . . ¿Y este duelo
que enmarca la portada?

Dios en la paz foránea,
estornuda, cual llamando también, el bruto;

husmea, golpeando el empedrado. Luego duda
relincha,
orejea a viva oreja.

Ha de velar papá rezando, y quizás
pensará se me hizo tarde.
Las hermanas, canturreando sus ilusiones
sencillas, bullosas,
en la labor para la fiesta que se acerca,
y ya no falta casi nada.
Espero, espero, el corazón
un huevo en su momento, que se obstruye.

Numerosa familia que dejamos
no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera
puso en el ara para que volviéramos.

Llamo de nuevo, y nada.
Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal
relincha, relincha más todavía.

Todos están durmiendo para siempre,
y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice
que está bien, que todo está muy bien.

La no coincidencia entre la situación de escritura y la de enunciación es aquí, sin embargo, evidente, de acuerdo con nuestro conocimiento convencional de los marcos respectivos (4). Sabemos, en efecto, que es posible —y normal en ciertos contextos comunicativos como por ejemplo una transmisión radial "en directo"— que un sujeto refiera oralmente una acción al mismo tiempo que la ejecuta, pero consideramos imposible que el mismo sujeto que realiza una acción la narre simultáneamente por escrito: no se puede escribir "Esta noche desciendo del caballo" en el momento en que uno baja efectivamente del caballo. Aun cuando las acciones narradas hayan ocurrido efectivamente, el hecho de que se las relate en presente, como si estuvieran ocurriendo, abre una brecha entre quien escribe el texto y quien narra en el texto. Por su aparien-

4) Sobre la noción de *marco* véase van Dijk 1980 b, 157 y 235-237.

cia poco 'natural' y por su notoria presencia en la novela del siglo XX, este tipo de discurso, que corresponde a la categoría genettiana de la "narración simultánea" (Genette 1972, 230-231), se puede considerar marcado como literario y ficcional. La ficcionalidad del poema surge ya de este rasgo, que hace del narrador una instancia ficticia; el conocimiento adicional de que la experiencia narrada (el viaje a la casa paterna con el doloroso hallazgo de que toda la familia ya no existe) no es un hecho biográfico en sentido estricto sino la libre elaboración de la vivencia del desamparo, no modifica el estatuto del discurso ya que, como se señaló más arriba, seguiría siendo ficcional aunque el hecho referido en él se hubiera producido realmente en un momento anterior al de la situación de enunciación. El carácter ficticio de las zonas de referencia se añade redundantemente, por así decirlo, al carácter ficticio de la fuente del discurso.

Cuando, por el contrario, el texto poético refiere algún acontecimiento personal en la forma no-marcada de la "narración ulterior" (Genette 1972, 229 y 232), esto es, ubicando el suceso, por medio del pretérito, en un tiempo anterior al del acto narrativo, el desdoblamiento escritor-narrador no se producirá, a menos que los objetos y hechos de referencia se puedan reconocer como ficticios *Trilce* XXVIII ilustra esta modalidad con su característica alternancia –posible y frecuente en cualquier tipo de relato– de narración en pasado y comentario en presente.

HE ALMORZADO solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el fecundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habráse quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado
con su padre recién llegado del mundo,
con sus canas tías que hablan
en tordillo retinte de porcelana,

bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
y con cubiertos francos de alegres tiroriros,
porque estánse en su casa. Así, qué gracia!
Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas, así en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,
torna tierra el bocado que no brinda la
MADRE,
hace golpe la dura deglución; el dulce
hiel, aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria de amor.

Puesto que el *ahora* del primer verso se puede entender, por su combinación con el pretérito perfecto, en el sentido de "recientemente" o "hace un rato", no hay, en principio, ninguna dificultad para interpretar lo narrado como enunciados verdaderos del autor. Sin embargo, en la medida en que no es posible saber si el almuerzo solitario, sin madre ni padre, o el almuerzo en compañía de una familia ajena ocurrieron realmente poco antes de escribir el poema (ni si se trata de dos experiencias o de una sola), el texto queda, al igual que "Heces", en una suerte de tierra de nadie entre los dominios de la ficción y de la no-ficción.

MAS ALLA DE LA FICCION Y DE LA VERDAD: EL POEMA "HERMETICO"

La misma posición neutral, la misma indeterminación caracteriza a un amplio grupo de textos poéticos –sobre todo del siglo XX– que son, seguramente, los que Todorov tuvo a la vista para sustentar su tesis sobre el estatuto independiente de la poesía en relación con las categorías *ficcional* y *no ficcional*. En ellos domina de manera total un tipo de organización semántica que en el poema que acabamos de examinar solo aflora intermitentemente en pasajes como "ni padre que, en el fecundo ofertorio / de los choclos, pregunte para su tardanza / de imagen, por los broches mayores del sonido".

El rasgo más saltante de la frase citada es lo que, de un punto de vista intuitivo, podría caracterizarse como escasa inteligibilidad, o, en términos algo más técnicos, como falta parcial de coherencia y entorpecimiento de la referencia.

De todo el conjunto solo podemos inferir, al menos a la primera lectura, que el padre está ausente como la madre y que su función en la mesa –aquello que tanto se extraña en el almuerzo solitario– es cumplir con un ritual difícil de precisar al que parecen estar vinculados unos choclos y alguna pregunta de contenido indefinible. El resto son vagas asociaciones óptico-auditivas que apuntan a algo huidizo, a una presencia fantasmal (*su tardanza de imagen, los broches mayores del sonido*).

Cuando esta tendencia a la desintegración de las conexiones entre proposiciones y partes de proposiciones se acentúa al punto que la lectura competente del crítico no puede ir más allá de la determinación de cierto tópico global (como "amor", "muerte", "desamparo", "sentimiento del absurdo" etc.) ya no tiene sentido plantearse si el texto es ficcional o no: en la medida en que las frases no pueden ser correlacionadas ni con hechos de nuestro mundo real ni con hechos de otros mundos posibles alternativos sino que parecen limitarse a autodesignarse, la imposibilidad de construir una zona de referencia vuelve inútil cualquier intento por verificar si se han producido o no modificaciones en ella.

Esta frontera de la ficción ha sido señalada, desde diferentes marcos epistemológicos, por algunos de los autores que han trabajado en la delimitación del discurso ficcional. Así, J. Landwehr sostiene que la condición para la ficcionalización de un modelo constituido en el "juego con signos" –esto es, en la manipulación de códigos lingüísticos– es que el que "juega" lo correlacione con la realidad en una comunicación reflexiva consigo mismo o bien que lo exprese para que también un receptor lo coteje con el mundo exterior o con su concepción del mundo. El modelo se vuelve ficcional si, en su desviación respecto de las reglas lingüísticas y pragmáticas vigentes en el momento y en la situación de la recepción, se lo acepta como constitución de una nueva' realidad. Si tan solo se lo categoriza como desviante sin que se lo pueda correlacionar con ningún mundo posible, no es ficcional (Landwehr 1975, 196-197).

Para K. Stierle, cuya demarcación coincide, a pesar del instrumental conceptual totalmente diferente, con la practicada por Landwehr, la condición de la ficcionalidad es la ligazón del texto al esquema comunicativo del enunciado. Stierle reduce así el carácter representativo o modélico de un texto a su inteligibilidad: "La ligazón de los textos ficcionales al esquema del enunciado significa que éstos deben ser comprensibles en el sentido exacto que da Wittgenstein al concepto de comprender como un 'saber cuál es el ca-

so si (la frase) es verdadera" (Stierle 1975a, 99). Independientemente del hecho de que la verdad de una frase ficcional es de un orden distinto al de la verdad de una frase sobre la realidad, resulta claro que desde esta perspectiva sólo pueden ser considerados ficcionales los textos integrados predominantemente por frases cuyo sentido sea inteligible. La precisión adverbial indica que no quedan excluidos aquellos textos ubicables en la zona fronteriza entre una constitución textual ligada al esquema del enunciado y una constitución según principios dominantes no ligados a dicho esquema. Trazar líneas divisorias implica, por lo tanto, aceptar el carácter aproximativo de toda decisión relativa a una cuestión de grado: "el límite de la ficción está marcado aquí por la preponderancia del esquema del enunciado sobre las posibilidades de estructuraciones indiferentes al enunciado. Cuando dominan estas últimas surgen construcciones poéticas que se designan a sí mismas sin remitir a un correlato noético" (Stierle, loc. cit.).

La segunda parte de la cita nos ubica en el terreno exacto dentro del cual las afirmaciones generales de Todorov sobre la poesía adquieren una validez limitada: allí se intenta especificar, en efecto, las condiciones bajo las cuales un texto poético cesa de ser categorizable como ficcional o no-ficcional. El análisis de textos particulares nos confronta, sin embargo, con dificultades que una definición con las características mencionadas no puede contemplar. Especialmente complicado resulta, por ejemplo, decidir cuándo domina un tipo de constitución textual sobre otro y, en directa relación con ello, cuándo un poema deja de ser inteligible en el sentido arriba anotado.

LOS MECANISMOS DE LA COHERENCIA EN EL DISCURSO NATURAL

Sin pretensión de agotar el problema, pensamos que puede ser útil sustituir la noción de inteligibilidad por la de coherencia, señalar algunos de los mecanismos que aseguran esta propiedad del discurso y, finalmente, considerar en qué medida la institución literaria puede liberar al discurso poético de las constricciones vigentes en la comunicación cotidiana, instaurando de este modo tipos de coherencia que le serían propios.

La propiedad aludida —que en algunos modelos lingüísticos y psicológicos también es designada con términos como *cohesión* o *conectividad*— se reconoce intuitivamente en el hecho de que cada frase de una secuencia se interpreta en relación con otras frases de esa misma secuencia (van Dijk 1980 b, 147). Entre los diversos fenómenos en los que se manifiesta la coherencia de un texto conviene, para nuestro propósito, retener los siguientes:

1) La *conexión* es la interdependencia semántica de las frases por parejas. El uso de conectivos (tales como conjunciones, adverbios sentenciales o partículas) no crea la conexión sino, antes bien, la presupone al hacerla explícita. Dos proposiciones son conectables con un conectivo cuando denotan hechos relacionados en el mismo mundo posible o en mundos accesibles o relacionados. Pero esta relación no es condición suficiente: en última instancia la conectividad de dos hechos denotados es que ambos se vinculen con el mismo *tópico de discurso o conversación* (van Dijk 1980 b, 92-93 y 219-220).

2) Intuitivamente podemos reconocer que un discurso es "acerca" de algo. Después de leerlo o escucharlo, por lo común nos es posible decir cuál es su *tema* o cuáles son sus *temas* principales. A menudo producimos asimismo discursos (o partes de discursos) cuya función es expresar el *tema* de otro discurso, como por ej. es el caso de los resúmenes o títulos. Esta noción precientífica corresponde bastante aproximadamente a la cubierta por los términos *tópicos de discurso* o *macroestructura semántica*, definible como "una proposición vinculada por el conjunto unido de proposiciones expresadas por la secuencia" (van Dijk 1980b, 203).

Así como la conexión (junto con la identidad referencial de parte de los objetos denotados) es uno de los fenómenos más representativos de una forma de coherencia que podría llamarse *lineal* o *local*, la presencia de un tópico de discurso (o de varios tópicos alternativos) es lo que asegura la *coherencia global* de una secuencia de frases. Esta última parece constituir la condición mínima indispensable para la aceptabilidad de un texto. En efecto, como se señaló más arriba, dos hechos sin aparente relación directa pueden conectarse a partir del tópico de discurso. Y, a la inversa, cuando el tópico no se puede reconstruir, las diversas formas de coherencia lineal no son suficientes para dotar al texto de un sentido satisfactorio. Así, la siguiente secuencia parece inaceptable en casi todos los contextos comunicativos, por más que puedan reconocerse ciertas relaciones semánticas entre las frases por pares.

> Ayer fui a una corrida de toros. Los toros son animales mamíferos. Los mamíferos se alimentan de la leche de la madre. La madre es el primer amor de todo ser humano. No es humano explotar al prójimo. La explotación de recursos minerales es la principal fuente de riqueza de nuestro país. La riqueza no hace la felicidad. . .

3) El texto precedente cumple, como acaba de indicarse, con algunos requisitos de coherencia lineal. Uno de ellos es el mantenimiento parcial de la *identidad referencial* y la *homogeneidad* de las relaciones de *diferencia y cambio*: cuando introducimos un individuo nuevo en el universo del discurso, ese individuo debe estar relacionado con al menos uno de los ya presentes en él. Lo mismo vale para propiedades asignadas a individuos o a relaciones entre propiedades (van Dijk 1980 b, 148-147).

4) El requisito anterior está directamente asociado con la distribución de la información en la secuencia y, de modo particular, con el encadenamiento de los *tópicos sentenciales*. En el nivel de la estructura de la frase se puede distinguir entre lo que se dice y aquello de lo cual se dice algo o, desde otro punto de vista, entre lo ya conocido (o presupuesto por alguna frase anterior) y lo no conocido. Esta distinción, a la vez semántica y pragmática, es la que en lingüística suele designarse con los términos *tema-rema* o *tópico-comentario* (o *foco*). Esta estructura binaria se relaciona esencialmente con los referentes de los sintagmas. En general, a un sintagma se le asigna la función de tópico si su referente es un objeto ya identificado por el oyente o una propiedad convencionalmente atribuida a dicho objeto. La situación se complica cuando hay varios elementos enlazados. En tales casos el establecimiento de las funciones de *tópico* y *comentario* depende del tópico del pasaje o del discurso en general (van Dijk 1980 b, 188 y 193).

5) Del punto anterior se desprende que toda información nueva se integra normalmente en la ya conocida y que ésta puede ser explícita o implícita. Al respecto cabe señalar algunas restricciones. Una de ellas es que el discurso natural denota tan solo aquellos hechos que son *pragmáticamente pertinentes*, por ej. lo que el hablante piensa que el oyente debe saber. El grado de exhaustividad informativa depende del nivel de descripción, el cual a su vez depende del tópico de discurso. Un discurso que para el nivel que le corresponde resulta excesivamente exhaustivo erosiona la coherencia tanto como un discurso que proporciona menos información de la necesaria para comprender el conjunto como un todo (van Dijk 1980 b, 173). En relación con esto último hay que tener presente otra restricción: cuando los hechos no mencionados son condiciones o consecuencias necesarias de los hechos referidos, consideramos que constituyen una información implícita; hay, en cambio, una verdadera laguna informativa y, con ello, un atentado contra la coherencia, cuando lo silenciado —indispensable para la interpretación de frases sub-

siguientes— no está presupuesto en lo referido.

LA INVENCION DE LA COHERENCIA EN EL DISCURSO LITERARIO

Ya se anticipó, antes de pasar revista a los fenómenos de coherencia observables en el discurso natural, que las constricciones en que ellos se fundan pueden volverse inoperantes en el contexto particular de la comunicación literaria. Sobre todo en la poesía contemporánea —pero también en algunas formas de la narrativa del siglo XX— podemos encontrar secuencias de oraciones no conectadas o solo parcial y vagamente conectadas en el nivel local pero a las que es posible atribuirles cierto tópico global. A la inversa, también pueden darse discursos poéticos localmente conectados o, cuando menos, quasi-conectados por recurrencias léxicas o de otro tipo y carentes, no obstante, de un tópico de discurso capaz de abarcar el conjunto. Puede ocurrir asimismo que no se distinga con claridad si los sintagmas se refieren a los mismos individuos o a individuos diferentes, a individuos ya presentes en el universo discursivo o a individuos aún no identificados. En casos extremos, no resulta posible ni siquiera construir algún referente, ni, en consecuencia, detectar tópicos sentenciales ni determinar qué información falta o sobra según el nivel descriptivo.

Si se toman como parámetro las frases y discursos aceptables para el intercambio cotidiano y las operaciones que llevan a ellos, es evidente que los tipos de textos literarios mencionados serán juzgados como incoherentes. Sin embargo, la amplia labor crítica realizada en torno a las obras literarias de mayor complejidad testimonia más bien la presuposición contraria, ya que la interpretación de un texto 'difícil' no es sino la búsqueda de conexiones no visibles y la constitución hipotética de una macroestructura semántica. La adjudicación de una coherencia local y/o global es, pues, un "acto de invención" más o menos laborioso y audaz según los casos, en el que el lector competente impone un diseño en la masa informativa, movilizando para ello no sólo su conocimiento de la lengua y del mundo, sino también de los distintos códigos estéticos operantes en el texto (5).

El solo intento interpretativo —al que todo lector experimentado se sentirá constreñido cuando se le propone un texto como literario— supone ya la aceptación de que en literatura no hay discurso totalmente incoherente ni,

5) La idea de que la coherencia literaria es "invención" del "organismo receptor" aparece bien fundamentada en Mignolo 1978, 273-277. Véase además Mignolo 1975 y 1976.

por lo tanto, ininteligible. ¿Cuál es, entonces, el límite de la ficción? ¿El punto en que el discurso se vuelve mínimamente coherente? Pero, además, ¿según qué clase de coherencia?

Parece que las respuestas a estos interrogantes no pueden pasar de vagas aproximaciones mientras no se realicen estudios exhaustivos sobre los tipos y grados de coherencia según los tipos de discurso literario y los códigos estéticos en que éstos se fundan. Con todo, de momento puede resultar útil trabajar con la hipótesis de que la ficción deja de ser posible allí donde la "invención" de la coherencia no se apoya en ninguno de los mecanismos que aseguran la coherencia del discurso en general. En tales casos, la elaboración de un tópico global y de tópicos parciales es, más que un conjunto de inferencias, un esfuerzo imaginativo y, por ello mismo, puede dar lugar a resultados muy distintos y hasta contradictorios según la intuición y la capacidad asociativa de cada lector.

LA BUSQUEDA DEL SIN-SENTIDO O LA ANTI-COHERENCIA TRILCICA

La mayoría de los poemas de *Trilce* nos permitiría ejemplificar la afirmación precedente. Veamos uno breve, *Trilce* XIV:

> CUAL mi explicación.
> Esto me lacera de tempranía.
> Esa manera de caminar por los trapecios.
> Esos corajosos brutos como postizos.
> Esa goma que pega el azoque al adentro.
> Esas posaderas sentadas para arriba.
> Ese no puede ser, sido.
> Absurdo.
> Demencia.
> Pero he venido de Trujillo a Lima.
> Pero gano un sueldo de cinco soles.

A la primera lectura llama la atención la presencia de deícticos *(esto, esa, esos* etc.) cuya referencia queda indeterminada y la de conectivos *(cual, pero)* que no cumplen su función habitual de expresar ciertas relaciones semánticas entre pares de proposiciones.

El primer verso propone un segundo término de comparación cuyo primer término no está explícito ni implícito: "[x es] cual mi explicación". Pe-

ro, además, no es posible saber ni el contenido de la explicación ni sus condiciones o consecuencias ni en qué medida los enunciados siguientes están vinculados al acto de explicar. El sentido no se vuelve más claro mediante el cambio de puntuación que algunos críticos sugieren:

> Cual mi explicación,
> esto me lacera de tempranía.

La supuesta corrección solo restaura el esquema bipartito de la comparación pero no permite llenar cabalmente los lugares correspondientes a los dos términos en juego, dada la vaguedad referencial de *esto*. *Esto* puede interpretarse, en efecto, como un defectico que solo refiere cuando va acompañado de una señal del hablante que ayude a identificar algún objeto de su contorno, en cuyo caso la mera base del discurso es incapaz de dotarlo de un referente. Asimismo puede entenderse como un elemento catafórico, que remite en forma consensada a todo lo que viene después en el texto y cuyo sentido queda aún por descifrar: "me lacera esto, a saber, esa manera de caminar. . ., esos corajosos brutos. . ., esa goma. . .etc".

En los enunciados siguientes abundan los defécticos pero todos ellos quedan en una nebulosa referencial por falta de un contexto verbal suficiente que supla en el texto escrito la información gestual propia de la comunicación "cara a cara". La reiteración de un adjetivo demostrativo al comienzo de cada frase no sirve, pues, para identificar los objetos enumerados sino para crear una ilusión de conectividad: no podemos saber ni a qué manera de caminar específica ni a qué brutos ni a qué goma se alude, sino tan solo que se trata de objetos vagamente relacionados entre sí a través de una probable vinculación común con la experiencia de sufrimiento del sujeto hablante *(esto me lacera)*.

La dificultad se acrecienta por el hecho de que las frases constituyen proposiciones truncas cuyo sentido se puede completar tentativamente al menos de dos modos: ya sea presuponiendo para cada una de ellas el predicado inicial *(me lacera)* o bien interpretando las subsiguientes frases unimembres *(Absurdo / Demencia.)* como predicados de toda la secuencia. Semejante ambigüedad no es, por cierto, exclusiva de la poesía moderna. En el habla cotidiana e incluso en textos escritos de carácter argumentativo puede manifestarse también la intención de mantener la vaguedad de las ideas o de los actos de habla. Sin embargo, en tales casos la exigencia de interpretabilidad mínima es indudablemente más estricta que en ciertos tipos de discurso literario (van

Dijk 1980 a, 129). En nuestro texto la ambigüedad es extrema no solo por el carácter lagunoso de la información sino porque resulta casi imposible —al menos de acuerdo con los significados normales de las palabras— representarse los objetos, propiedades y relaciones mencionados en los vv. 3-7 e integrarlos en algún marco cognoscitivo. No se ve, en efecto, cómo se podría incluir en nuestro conocimiento convencional de situaciones y posibles ordenamientos de hechos, elementos tan extraños, tan dispares y hasta autocontradictorios como cierta manera de caminar haciendo equilibrio, unos animales de apariencia falsa (¿o en desacuerdo con el contexto?), un objeto imprecisable formado por dos materiales conocidos (goma y azogue) en una relación insólita, una parte del cuerpo humano en una posición contraria a la que nuestra experiencia le puede adjudicar y un objeto de naturaleza conceptual o verbal-conceptual (la idea de "lo que no puede ser" o la expresión *no puede ser*) acompañado de una predicación en la que se afirma la propiedad cuya negación lo define *(no puede ser - sido)*.

La imposibilidad de integrar estos elementos —cuya descripción misma es ya incierta— en una de las estructuras conceptuales constituidas por convención y experiencia, tiene por consecuencia que los vv. 8-9 se puedan entender como una adecuada caracterización del conjunto de objetos y relaciones mencionados en vv. 3-7. Paradójicamente solo las palabras que designan o connotan la falta de coherencia son capaces de restituir la coherencia en la porción textual en que se encuentran: *Absurdo* es el discurso y lo que intenta nombrar. Su lógica es la de la *demencia*.

Tras esta fugaz concesión al 'buen sentido', los dos versos finales desbaratan, en el momento mismo de su surgimiento, el tenue entramado de conexiones interproposicionales y lo hacen —nueva paradoja— a través de un elemento conectivo por excelencia: la conjunción adversativa *pero*. Ella sirve usualmente para introducir hechos o estados de cosas que contrarían las expectativas de lo que se considera normal, esto es, lo que ocurre las más de las veces en la mayor parte de los mundos normales posibles. Asimismo se puede emplear para presentar hechos que contradicen los propósitos o deseos de alguien cuyo punto de vista se menciona explícitamente o se presupone. Si bien los matices pueden ser muy variados, el valor que parece mantenerse constante en todos los usos de *pero* es el de una oposición o contraste frente a ciertas expectativas que se derivan de nuestro conocimiento convencional del mundo. Precisamente, lo que no parece respetarse en *Trilce* XIV es el carácter convencional, intersubjetivamente verificable de las expectativas a las que se opondrían los hechos mencionados en las cláusulas adversativas. No se dispo-

ne, en efecto, de ningún marco cognoscitivo que nos permita establecer —sin pasar a experiencias subjetivas intransferibles— qué presuposiciones vinculadas a la enumeración de cosas y relaciones 'absurdas' de los vv. 3-7 serían contrariadas por dos datos biográficos del sujeto hablante, cuya conexión semántico-pragmática tampoco es muy clara (migración a Lima y monto actual de su sueldo).

EL CAOS INTERPRETATIVO

Después de todo lo dicho, parecería que estamos ante un texto indescifrable, que no admite más aproximación que la que corresponde a una palabra reificada, que ha dejado de trascenderse. Sin embargo, como se señaló más arriba, la ausencia de las usuales conexiones discursivas no impide en este caso —ni en todos los similares— que los lectores iniciados en la poesía de Vallejo le adjudiquen al poema un tópico global y hasta tópicos parciales consistentemente interrelacionados. La diferencia entre esta tarea interpretativa y la que exige cualquier otro texto cuya coherencia sea evidente, se muestra, empero, en la variedad y hasta incompatibilidad de las hipótesis acerca de la macroestructura semántica y sus diversas articulaciones. La prueba más cabal de que allí donde las operaciones semánticas normales están obstaculizadas, cada intérprete "inventa" una forma particular de coherencia, se puede hallar fácilmente, con solo confrontar algunas opiniones autorizadas sobre el mismo poema. Por ejemplo, sobre el tema global:

> [1] Trilce 14 debe ser visto como un poema clave, si no del libro entero, sí cuando menos para iluminar la actitud del *yo narrativo*, frente al acontecer imaginario que se resume en la poética general de *Trilce* [. . .] Si por ésta ["mi explicación"] se sobreentiende la representación imaginativa de la realidad, merced a la palabra poética, podemos inferir que, de la misma manera o con tanta intensidad como su poesía, la toma de conciencia de la realidad lastima al yo narrativo. (Escobar 1973, 134 - 135)

> [2] Este breve poema expresa rabia y dolor. Su motivo central es la aberración fundamental del oficialismo burocrático [. . .] [En nota:] "Es muy probable que, en el fondo, el disgusto del poeta haya sido promovido por sus penurias finan-

cieras y la incertidumbre de su futuro. Se sabe que regresó a Lima en Marzo de 1921 y que solo en Junio "es nombrado profesor accidental de la sección primaria del colegio Guadalupe", según nos informa Ernesto More en su folleto *Los pasos de Vallejo*, Lima, s.f., p. 26 (Neale-Silva 1975, 555)

O sobre cualquiera de los tópicos sentenciales, por ej., el de la frase *Esa manera de caminar por los trapecios:*

[3] [. . .] la versión de este verso sería "esa manera de caminar por los trapecios" manteniendo el equilibrio: ¿Pero qué equilibrio: El indispensable para no caer en el abismo, para no precipitarse en el vacío (Escobar 1973, 136 - 137)

[4] A partir del verso 3, se hace patente un olímpico desdén por todo lo que es acomodaticio y falso. Vallejo debió de sentir profundo desprecio por el "trapecista" que puede cambiar de pensamiento o de lealtad, sin cargo de conciencia, según lo que dicte el interés personal [. . .] La palabra *trapecios* la emplea Vallejo en varias ocasiones para indicar lo variable y cambiadizo, el paso de un extremo a otro (Neale-Silva 1975, 556-557)

O sobre los dos últimos versos y el desconcertante conectivo que los introduce:

[5] El final del poema es característico: la afirmación repentina de otra certidumbre, también inevitable pero de índole familiar, biográfica, nos ofrece un ejemplo más de esas conclusiones que no concluyen nada:

Pero he venido de Trujillo a Lima.
Pero gano un sueldo de cinco soles.
(Coyné 1957, 117-118)

[6] La introducción de cada una de esas oraciones con el relacionante *pero*, denota su función adversativa respecto de to-

> do el discurso anterior. Insufla un aliento sarcástico que orea la imagen elaborada en los nueve versos precedentes, como si pretendiera despojarla de grandilocuencia y reducirla a lo exiguo del derecho reconocido al hombre concreto. (Escobar 1973, 138)

[7] En los últimos siete versos recién comentados hay, sin duda, una actitud de arrogancia y una severísima condenación de un medio envilecido. Pero esta actitud apolínea la contrarrestan luego dos tristes consideraciones: nada puede el provinciano en la capital, ni caben protestas demasiado violentas cuando se tiene que resguardar un sueldo, por misérrimo que sea. (Neale-Silva 1975, 558)

Los pocos pasajes citados bastan para comprobar cuán disímiles –e incluso contradictorias– pueden ser las propuestas de lectura de distintos intérpretes en relación con un mismo poema. Así, mientras que [1] describe el tópico de discurso en un nivel de abstracción bastante alto y poniendo de relieve un probable sentido poetológico, [2] ofrece una paráfrasis concretizadora y biografista que en parte completa y en parte 'traduce' el texto sobre la base de datos históricos no derivables de él. La misma oposición entre una exégesis que trabaja con conceptos generales y otra que tiende a establecer equivalencias particularizadoras se aprecia al cotejar [3] y [4]. Las divergencias pueden ser incluso del orden de la negación de sentido para una determinada porción textual, como se ve en [5], frente a la adjudicación de un sentido "evidente", que a su vez puede variar de un intérprete a otro, como surge de [6] y [7].

La libertad y, con ella, la inseguridad interpretativa que el texto propicia, se muestra no solo en la diversidad de las paráfrasis efectuadas por distintos lectores, sino también en las varias –y a veces vacilantes– explicaciones alternativas que para un pasaje puede proponer un mismo lector. Así, el segundo verso de nuestro poema suscita en uno de sus exégetas el siguiente comentario.

> El sentido podría ser cualquiera de los que aquí apuntamos o todos ellos conjuntamente: 1) "Esto es lo que me lacera desde mi juventud"; 2) "Esto es lo que me hiere por ser pueril"; 3) "Esto es lo que me hiere por haberme creído muy hábil y despierto". De todos estos significados, nos in-

> clinamos a favorecer el tercero, por creer que hay una oposición entre "tardanza" y "temprania". "Tardanza" es lentitud de percepción causada por la vejez, como en *Tr. XXVII*: [no he tenido] *ni padre que... pregunte para su tardanza / de imagen, por los broches mayores del sonido.* "Temprania", por el contrario, sería exceso de confianza, fatuidad de una juventud ingenuamente segura de sí misma. (Neale-Silva 1975,556)

El procedimiento de conjeturar uno de los significados posibles de la expresión ambigua *de temprania* basándose en otro fragmento poemático cuyo sentido es tan poco evidente como el del verso comentado, pone al descubierto la inevitable perplejidad de cualquier lector que intente comprender un texto en el que están ausentes —o soterrados— los fenómenos de coherencia característicos de todos los tipos 'normales' de discurso.

CUANDO HABLA LA ESCRITURA

Trilce XIV se ubicaría, en consecuencia, dentro de esa franja textual integrada por todos los discursos poéticos cuya coherencia no se descifra sino que se crea en cada acto de lectura individual y que por ello mismo vuelve ociosa la pregunta sobre su relación con la ficción. Sin embargo, en la medida en que el sujeto de la enunciación asume explícitamente el discurso como propio a través de marcas deícticas personales *(mi explicación, me lacera, he venido, gano)* y en la medida en que este rasgo se combina con la alusión a dos hechos biográficos (en los que, como vimos, se apoya Neale-Silva para su interpretación), la tentación de identificar al enunciador con César Vallejo es grande: ¿quién si no él, podría decir *Pero he venido de Trujillo a Lima. / Pero gano un sueldo de cinco soles*? ¿Se podría catalogar entonces a *Trilce* XIV como un poema no ficcional?

La respuesta a tan seductores interrogantes debe fundarse en la aprehensión del poema como un todo. No se trata de aislar de él un par de frases relacionables con hechos conocidos de la vida del poeta e ignorar o minimizar la incidencia que tiene, para su interpretación, la pseudoconectividad o la ausencia de conectividad de esas frases con todas las restantes. La imposibilidad de establecer un tópico de discurso intersubjetivamente verificable trae como consecuencia ineludible que no se puedan hacer afirmaciones de validez general sobre la situación interna de enunciación en el texto. De ello se sigue que no tiene sentido preguntarse si hay o no coincidencia entre dicha situación

y la situación de escritura o, lo que es lo mismo, si habla Vallejo o un *alter ego* lírico. La idiosincracia de un discurso tan extraño tal vez solo pueda expresarse mediante una metáfora: lo que habla en el poema es la escritura de Vallejo y, en ella y a través de ella, un concierto de voces naturales e impostadas que articulan un mosaico de palabras propias y ajenas.

****

REFERENCIAS

V.M. de Aguiar e Silva. *Teoría de la literatura.* Madrid, Gredos, 1972.

A. Amorós. *Sociología de una novela rosa.* Madrid, Cuadernos Taurus, 1968.

———. *Subliteraturas.* Barcelona, Ariel, 1974.

Aristóteles. *Ética Nicomaquea* (Aristotelis, *Ethica Nicomachea*, ed. I. Bywater Oxford, University Press, 1962).

———. *Poética*, ed. trilingüe por V. García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.

———. (*Aristotelis, Ars Rhetorica*, ed. W.D. Ross, Oxford, University Press, 1959).

A.M. Barrenechea. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". En: *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy.* Caracas, Monte Avila, 1974, pp. 87-103.

I. Bessière. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain.* Paris, 1974.

R. Caillois. *Antología del cuento fantástico.* Buenos Aires, 1967.

R. Casquero Alcántara. *Antología de la muliza cerreña (Historia y antología de 1880 a 1977)* Lima, (ed. del autor), 1979.

J. Cortázar [Texto sin título] En J. Ortega (ed.) *Convergencias / Divergencias / Incidencias.* Barcelona, Tusquets 1973, pp. 13-36.

A. Coyné. *César Vallejo y su obra poética.* Lima, Letras Peruanas, 1957.

T.A. van Dijk. *Estructuras y funciones del discurso.* México, Siglo XXI, 1980 [1980 a].

T. van Dijk. *Some aspects of text grammars*, La Haya, Mouton, 1972.

——— *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid, Cátedra, 1980 [1980 b].

J.M. Eguren. *Obras completas*. Lima, Mosca Azul, 1974.

J.E. Eielson. *Poesía escrita*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976.

A. Escobar, *Cómo leer a Vallejo*. Lima, P.L. Villanueva Ed., 1973.

S. Freud. "Lo siniestro". En *Obras completas*. Madrid, 1972, Tomo VII, pp. 2483-2505.

K. von Fritz. "Entstehung und Inhalt des neunten Kapitels von Aristoteles' Poetik". En *Antike und moderne Tragödie*. Berlin, W. de Gruyter, 1962, pp. 430-496.

M. Fubini. *Entstehung und Geschichte der literarischen Gattungen*. Tübingen, Niemeyer, 1971.

G. Genette. "Discours du récit. Essai de méthode". En *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, pp. 67-282.

G. Genette. "Lenguaje poético, poética del lenguaje". En *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970 [or. 1968].

G. Genette. *Mimologiques*. Paris, Seuil, 1976.

H. Glinz. *Textanalyse und Verstehenstheorie I Methodenbegründung –sozia le Dimension – Wahrheitsfrage - acht ausgeführte Beispiele*. Frankfurt am Main, Athenäum, 1973.

A.J. Greimas. "Hacia una teoría del discurso poético". En A.J. Greimas y aa. vv. *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta, 1976.

E. Gülich / W. Raible (ed.). *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*. Frankfurt / M., Athenäum, 1972.

H.U. Gumbrecht. "Poetizitätsdefinition zwischen Metaphysik und Metasprache". *Poetica*, 10, 2-3, 1978, pp. 342-361.

K. Hamburger. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, Klett, 1957.

M. Hernández. *Obras completas*. Buenos Aires, Losada, 1960.

R. Jakobson. "Lingüística y poética". En Th.S. Sebeok (ed.), *Estilo del lenguaje*. Madrid, Cátedra, 1974.

A. Jolles. *Einfache Formen*. Tübingen, Niemeyer, 1972 [or. 1930].

F. Kafka. *La metamorfosis* (trad. de J.L. Borges). Buenos Aires, Losada, 1958.

J. Landwehr. *Text und Fiktion*. München, Fink, 1975.

G. Lenne. *El cine "Fantástico" y sus mitologías*. Barcelona, Anagrama, 1974.

Y. Lotman. "The content and structure of the concept of 'literature'. *PTL*, 1, 2, 1976, pp. 339-356.

Y. Lotman. *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*. München, Fink, 1972.

H.P. Lovecraft. "El horror sobrenatural en la literatura". En: *Necronomicon II*. Barcelona, Barral Ed. 1974, pp. 159-254.

M. Lüthi. *Es war einmal... Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1968.

C.H. Magis. *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México, El Colegio de México, 1969.

F. Martínez-Bonati. "El acto de escribir ficciones". *Dispositio*, III, 7-8, 1978, pp. 137-144.

W. Mignolo. "Algunos aspectos de la coherencia del discurso (literario)". En *The Analysis of Hispanic Texts. Current Trends in Methodology*. New York, Bilingual Press, 1975, pp. 273-299.

W. Mignolo. "Conexidad, coherencia, ambigüedad: *Todos los fuegos el fuego*". *Hispamérica*. 5, 14, 1976, pp. 3-26

_____. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1978.

E. Neale-Silva. *César Vallejo en su fase trilcica*. Wisconsin, The University of of Wisconsin Press, 1975.

R. Paoli. "Las palabras de Vallejo". *Lexis*, 8, 2, 1984, pp. 153-173.

Platón. *La república* (Platonis, *Opera*, ed. I. Burnet, Tomus IV, Oxford, University Press, 1962).

M. Puig. *El beso de la mujer araña* Barcelona, Seis Barral, 1976.

_____. *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Seix Barral, 1976.

S. Reisz de Rivarola. "Transferencias poéticas: Garcilaso de la Vega y su 'imitación' de la bucólica virgiliana". *Iberoromania*, 6 N.F., 1980 [1977], pp. 86-121.

J.L. Rivarola. "Semántica del humorismo". En *Festschrift Kurt Baldinger zum 60. Geburtstag*. Tübingen, Niemeyer, 1979, pp. 38-53.

Safo. *Fragmentos (Sappho*, en *Lyrica graeca selecta*, ed. D.L. Page. Oxford, University Press, 1968).

W. Schemme. *Trivialliteratur und literarische Wertung*. Stuttgart. Klett, 1975.

S.J. Schmidt. "Zu einer Theorie ästhetischer Kommunikationshandlungen". *Poetica*, 10, 2-3, 1978, pp. 362-382.

J. Schulte-Sasse. *Literarische Wertung*. Stuttgart, Metzler, 1976.

J.R. Searle. "The logical status of fictional discourse". *New Literary History*, VI, 1975, pp. 319-332.

K. Stierle. "Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten". En: *Text als Handlung.* München, Fink, 1975 [1975a].

_____. "Die Identität des Gedichts-Hölderlin als Paradigma". En: *Identität* (hrgg. von O. Marquard und K. Stierle). München, Fink, 1979.

_____. "Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?" *Poetica,* 7, 1975 345-387 [1975 b].

T. Todorov. *Introducción a la literatura fantástica.* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

T. Todorov. *Les genres du discours.* Paris, Seuil, 1978.

C. Vallejo. *Obra poética completa.* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

L. Vax. *Arte y literatura fantásticas.* Buenos Aires, Eudeba, 1965.

G. Waldmann. *Theorie und Didaktik der Trivialliteratur.* München, Fink, 1973.

R. Warning. "Pour une pragmatique du discours fictionnel". *Poétique,* 39, 1979, pp. 321-337.

H. Weinrich. "Los tiempos y las personas". *Dispositio,* III, 7-8, 1978, pp. 21-38.

R. Wellek - A. Warren. *Teoría de la literatura.* Madrid, Gredos, 1966.

Teoría literaria: una propuesta de Susana Reisz de Rivarola se terminó de imprimir el mes de agosto de 1986 en los talleres de Editorial e Imprenta Desa, General Varela 1577, Lima 5, Perú. Se hicieron 1.000 ejemplares. La edición estuvo al cuidado de *Miguel Angel Rodríguez Rea.*